دراسة

# حضور الدين وغياب الآلهة

## كلود ليفي شتراوس

ترجمة: د. مي محمود

ألكا

44

حضور الدين وغياب الآلهة



# كلود ليفي شتراوس

## حضور الدين وغياب الآلهة

محاورة مع جورج شاربونيه

ترجمة : د. مي محمود

ألكـا

**حضور الدين وغياب الآلهة**

**كلود- ليفي شتراوس**

**ترجمة: مي محمود**

**تصميم الغلاف والإخراج الفني ألكا**

***Entretiens avec Claude Lévi-Strauss***

***de Georges Charbonnier***



**مكتبة دار ألكا**

**بغداد شارع المتنبي عمارة الميالي**

**مكتب بغداد تلفون: 009647729031569**

**مكتب دمشق تلفون: 00963934772265**

**مكتب بروكسل: تلفون: 0032487333747**

***ALCA BOOKS***

***Chaussée de Haecht 57, Saint Josse***

***.Bruxelles/La Belgique***

***www.daralca.com***

***info@daralca.com /***

## مقدمة الترجمة العربية

# كلود ليفي-شتراوس مئة عام من الثورة الأنتربولوجية في العالم

بقلم: علي بدر

ولد العالم الأنتربولوجي كلود ليفي شتراوس في مدينة بروكسل، عاصمة بلجيكا في العام 1908، وكان جل أفراد عائلته من الفنانين، فوالده كان رساماً وعمه كذلك، إلا أن هذه العائلة لم تمكث طويلاً في بروكسل حيث انتقلت في العام 1914 إلى باريس، فعاش هناك طفولة متأملة مستوحدة، كان لها الأثر الكبير في صياغة أفكاره اللاحقة. وقد كتب شتراوس في المدارات الحزينة وهو الكتاب الذي حقق له شهرة واسعة -بتركيبته الغريبة، وطابعه المتميز، وأسلوبه الحر-مقاطع عن حياته وذكريات طفولته بأسلوب شيق يخلط بين اليوميات والتفسيرات.

فقد أمضى ليفي شتراوس سنوات طفولته في الأرياف المتاخمة للعاصمة الفرنسية منهمكا في القراءة والتفكير، ومستسلما كليا للتجوال في المساحات الشاسعة الخضراء، جامعا من الأرض ما يجده من أحجار مشكلة بتناظرات هندسية، أو ملتقطا من الأشجار شضايا جذوع يابسة ليخلق منها قطعا فسيفسائية، وهذه العملية التي أطلق عليها بالترقيع شكلت جزءا لا يتجزء من منهجه الأنتربولوجي فيما بعد.

كانت حياة ليفي شتراوس العملية مضطربة أول الأمر، حيث أخذ يدرس القانون بعد أن أنهى دراسته في الليسية، إلا أنه سرعان ما تخلى عنها لصالح دراسته للفلسفة، وفي العام 1923 حصل على الليسانس التي هيئته للتعليم

في الليسية بضعة سنوات. ثم تخلى عن هذه المهنة بعد حصوله على منصب أستاذ علم الاجتماع في سان باولو، وهناك أخذ ليفي شتراوس يطوف في أدغال وغابات البرازيل بصورة ميدانية، باحثا عن المجتمعات البدائية والحياة الطبيعية والأعراق القديمة، وبعد اندلاع الحرب العالمية الثانية، التحق ليفي-شتراوس بالخدمة العسكرية إلا أن باريس سقطت بيد الألمان فرحل إلى نيويورك حيث أخذ يدرس الانتربولوجيا في المدرسة الجديدية للبحث الاجتماعي، وهناك في مدينة نيويويرك البعيدة عن الحرب تقريبا- حيث كانت تدور رحاها في قلب أوربا-التقى ليفي شتراوس لقاء تاريخيا بعالم اللسانيات الروسي الكبير رومان جاكوبسون، حيث أثر هذا الأخير على عالم الأنتروبولوجيا الشاب تأثيرا بالغا، وساهم مساهمة فعالة في صياغة أفكاره البنيوية بعد أن جعله يدرس اللسانيات دراسة معمقة وساعده على نقل ثورة السانيات البنيوية من عالم اللسانيات إلى حقل الأنتربولوجيا. فنشر أول مقال نظري له في مجلة حلقة نييورك في العام 1945 تحت عنوان (التحليلي البنيوي في اللسانيات والأنتربولوجيا) وقد كان هذا المقال هو الممهد النظري لأعماله اللاحقة: "الحياة العائلية والاجتماعية للهنود في ناميكورا "La Vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara في العام 1948، "الأبنية الأولية للقرابة Les Structures élémentaires de la parenté" في العام 1949، "العرق والتاريخRace et histoire " في العام 1952، "المدارات الحزينة Tristes Tropiques" في العام 1955، "الأنتروبولوجيا البنائية1Anthropologie structural" في العام 1958، "الطوطمية اليوم Le Totémisme aujourd'hui" في العام 1962، "الفكر البري La Pensée sauvage" في العام 1962، "دراسات ميتالوجية1: النيء والمطبوخ Mythologiques,I " في العام 1964، "دراسات ميتيولوجية2: من العسل إلى الرماد Mythologiques, t. II : Du miel aux cendres" في العام 1966، "دراسات ميتيولوجية3: أصل أدب المائدة Mythologiques, t. III : L'Origine des manières de table" في العام 1968، "دراسات

ميتيولوجية4: الإنسان العاري" في العام 1971 Mythologiques, t. IV : L'Homme nu، "الأنتروبولوجيا البنيوية2" في العام 1973، "سبيل الأقنعة La Voie des masques" في العام 1975، "النظرة البعيدة Le Regard éloigné" في العام 1975، "كلمات ملقاة Paroles données" في العام 1983، "الخزافة السوداء الحسودة La potière jalouse " في العام 1985.

لقد خلق كلود ليفي شتراوس ثورة منهجية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، وذلك بتطبيق المنهج اللساني البنيوي على حقل الأنتروبولوجيا، كما ساهم بتطوير الاتجاه البنيوي في الثقافة الأوربية بشكل خلاق، وسنحاول في هذه المقدمة أن نلقي الضوء على المنهج البنيوي الأنتربولوجي وعلاقته باللسانيات البنيوية وإسهامة نظريات شتراوس في مجالات الأتنلوجيا والثقافة والفن:

لقد أراد شتراوس أن يبطل التفسير السببي للأحداث التاريخية الذي كان مهيمنا على الدراسات الأنتروبولوجية ردحا من الزمن، وذلك باستبدال هذا المفهوم بمفهوم آخر هو مفهوم النسق أو مفهوم النظام غير أن هذا النظام لا يكمن بشكل مجسم في الواقع إنما هو نموذج منطقي يمكننا بواسطة استخدامه الوصول إلى الكشف عن ما وراء المعطيات المباشرة والنفاذ إلى ما وراء المعطيات المحسوسة والمجسمة، أي بعبارة أخرى أن نصل إلى ذلك الشكل المجرد بوساطة البحث عن البنية اللاشعورية التي تحكم الوقائع، والذي لا يمكن الكشف عنه إلا بوساطة هذا النموذج المجرد. إذن تستعير البنيوية الأنتربولوجية، من البنيويات اللسانية بحثها عن البنية اللاشعورية للغة، وتحاول جاهدة إهمال البنية الشعورية وإزاحتها، وترسم لنفسها منهجا يقف بالتقابل التام مع المناهج الوظيفية والسوسيولوجية الأخرى، وذلك باستحداثها لجهاز مفاهيمي علمي متطور، وممنهج خارج التفسير الذاتي والنفسي والتأويلي للمفسر.

إن البنيوية هنا وبهذا المفهوم هي نوع من إعادة بناء المجتمع بوصفه

نمطا من العلاقات المنطقية وإن هذه العلاقات هي علاقات غفل، تحاول البنيوية تشييدها بوصفها نماذج تعبر عن بنية الموضوع الواقعية.

إذن يمكننا أن نستنتج بسهولة، أن بنيوية ليفي شتراوس الأنتربولوجية تولي اهتماما خاصا للنماذج التي تم استبناؤها عن الوقائع أكثر من الوقائع ذاتها، وإن الوقائع لا يظهر منها-على الإطلاق-سوى السطح، أي لا يظهر منها إلا خارجانياتها، وعلى المنهج أن يبحث في البنية العميقة للظاهرة، وفي بنائها الخفي، وأن يبحث عن العلاقات الكامنة وراء المعطيات التجسيمية، وأن يتقصى ما هو كامن وراء المعطيات الظاهرة.

**نماذج شتراوس البنيوية**

لقد حاول شتراوس في جميع مؤلفاته دون استثناء أن يبني نماذج، وأن ينشأ خطاطات تجريدية، وأن يستقصي التغايرات التي تطرأ على هذه النماذج من أجل الوصول إلى ما يحدث، وذلك لأن طبيعة الظاهرة لا تشبه العمق شبها تاما. ولكن كيف ينشأ شتراوس نماذجه:

إن نماذج شتراوس في دراسة الظاهرة الثقافية تملك انسجاما داخليا وانتظاما في ذاتها، وهذا هو الذي يجعل بناء نموذج واحد كافيا لأن يوحد مجموعة من الظاهرات المتعددة في داخله والمتغايرة فيه، وكذلك يتوافق ويتطابق مع مجموعة المعطيات المحسوسة والمدركة، وعلينا أن لا ننظر إلى هذا النموذج بوصفه نموذجا متكاملا، إنما هنالك على الدوام حالة نقص، وهنالك على الدوام حالة اضطراب، أو حالة من اللاإتزان تنشأ بشكل طبيعي بين الحدث وبين نموذجه، وتتشكل بين البنية العميقة وبين الظاهرة، حيث تكون الأحداث والانقطاعات التاريخية شديدة إلى درجة يتغير فيها كل شيء، وبصورة كلية أحيانا، وإن المنطقة الأساسية التي يجب ملاحظتها هي نسيان النموذج، وذلك لأن النموذج في واقع الأمر لا يتسم بطابع متسام أبدا، ولا يتسم بأي طابع علوي أو معقولي مجرد، إنما هو في

حقيقته خاضع لتأويل إنساني، وهكذا نجد أن بناء النموذج يختلف من عالم لعالم، ومن مؤول إلى مؤول، ومن مفسر إلى مفسر، كما أن الأتنلوجي في واقع الأمر يحاول أن يبني نموذجا ملائما لموضوعه.

**لقاء شتراوس وجاكوبسون شتراوس وفيردوناند دو سوسور**

ولكن ما الذي أراده عالم الأنتربولوجيا بالضبط من منهجه الأنتربولوجي البنيوي؟ في الواقع أراد شتراوس أن يفجر ثورة العلوم الإنسانية بالتوازي مع الثورة في العلوم اللسانية، وذلك بسحب ميدان الدراسة العلمية من مجال اللغة إلى مجال الأنتربولوجيا، وكان ينظر إلى كتاب "محاضرات في علم اللغة العام" للعالم السويسري فيردناند دو سوسور بوصفه مرجعا يقوم على أساس فرضي مهم، وهو التسليم الكلي بعلاقات فاعلة تصل نظام اللغة مع نظام الكلام. وحاول شتراوس كذلك أن يجذر العلاقة بين الدال السوسيري الذي هو صورة صوتية والمدلول السوسيري الذي هو صورة ذهنية بلغات الأساطير القبلية القديمة، وحاول أيضا أن ينقل مجال الدراسة السانيكرونية (الحالة) إلى مجال الدراسة الداياكرونية (التعاقبية).

وهكذا توصل ليفي شتراوس إلى نوع من المقاربة بين هذه الثنائيات، وبين نموذج التحليل الفونيمي عند جاكوبسن، وهو الانجاز الذي حققته علوم اللسانيات البنيوية والأبحاث الفونولوجية التي تحققت على يد كل من رومان جاكوبسن وتروبسكوي وذلك بإثبات أن بنية أية لغة تتبع على الدوام سبيلا ثنائيا من التراكيب المتوازية، وقد كان للاكتشافات التي نشرها رومان جاكوبسون في الأربعينيات من هذا القرن أهمية كبرى في مجال العلوم الإنسانية، حيث قام جاكوبسون وبالاعتماد على المصابين بمرض الأفازيا (الحبسة) اكتشاف تقابل محوري في الأداء اللغوي أحدهما عمودي والآخر أفقي، فعزز رومان جاكوبسون ما توصل إليه فرنناند دو سوسور في نظريته اللسانية حول المحورين البرادغماتي أو المحور الترابطي، والمحور

السانتغماتي أي المحور التتابعي في اللغة، وقد توصل جاكوبسون بالفعل إلى اكتشاف الأساس التقني لتوليد الصور البلاغية والاستعارية والكنائية وذلك بوساطة التجريب على نوعين من الاضطرابات التي تصيب المعاقين بالحبسة أو الأفازيا وهما اضطراب المشابهة واضطراب المجاورة. فالاستعارة لدى جاكوبسون هي في واقعها مشابهة افتراضية بين موضوعين أحدهما حرفي والآخر مستعار، ولذا فإنه وصفها على مستوى المحور االترابطي لأنها قائمة بالأساس ضمن علاقات رأسية أو عامودية، أما الصورة الكنائية فهي في واقعها مجاورة افتراضية بين الموضوعات، لذا فإنه وصفها على المستوى التتابعي لأنها قائمة بالأساس ضمن علاقات أفقية في اللغة.

وهكذا توصل جاكوبسن إلى مفهومين مهمين: هما مستوى الانتقاء ومستوى التأليف، حيث يقع هذان المستويان بالأساس بين المحورين العمودي والأفقي للغة، ويؤسسان وجهيها الرئيسين. وهكذا وجد شتراوس في هذه الثورة التي تستقل بدراسة الأنظمة اللاواعية للغة، والتي تستقل بدراسة بنية اللغة التحتية، وتبتعد عن أنظمتها الواعية، ميدانا جديدا مطورا لا لعلم اللغة وحسب إنما للآنتروبولوجيا أيضا، بل ولجميع العلوم الإنسانية على السواء. وكان أيضا قد سحره ما في البنيوية من التخلي عن المادة الملموسة بوصفها كيانات مستقلة، والتعامل معها على أساس العلاقات التي تنظمها، وسحره أيضا ما في هذا المنهج من البحث عن كليات أو قوانين كلية للثقافات وللغة. وربما كانت دراسة جاكوبسون وتروبسكوي للأنساق الفونيمية أثرا بارزا في كتابه الأبنية الأولية للقرابة، فقد وجد ليفي شتراوس أن هذه الأنساق المتشابهة (أنساق الثقافة وأنساق التنظيم الاجتماعي) هي أنساق رمزية، ولذا ركز في عملية نقده للابحاث الأنتروبولوجية الكلاسيكية على عملية تفسيرها للظاهرات الاجتماعية أو الانتربولوجية، ووجد أنها قيم مجسمة ومحسوسة أو بتعبير أدق كيانات، كما أنه استبدلها بمجموعة من العلاقات الرمزية كما هو الحال في الأنساق الفونيمية، وقد وضح بأن هذه العلاقات الرمزية هي علاقات في حالة انشباك دائم بين اللغة والثقافة

ويمكن تحليلها من خلال طريقة سرد المجتمعات القبلية لأساطيرها، وبذا فإن ليفي شتراوس هو أول من كشف عن لغة الثقافات المختلفة وأساطيرها، وكشف عن الطريقة أو الوسيلة التي تنبني بها هذه اللغات أو الأساطير في طرز متماثلة، واستنتج أنها تتأسس بطريقة واحدة، حيث نجد أن الأحداث تتكرر بصورة لا حصرية، وقد بين أن النظام الذي يحكمها هو نظام واحد، وإن طريقة السرد مختلفة، وهنا نتوصل إلى ثنائية سوسور في اللغة والكلام، فاللغة لدى سوسور هي نظام تجريدي واحد، يتسم بالثبات وعدم التغاير، أما الاختلاف فهو في الحقيقة يقع على مستوى الكلام، وهو خاص بالفاعل المتكلم الذي ينشئ من هذه القواعد جملا لا حصر لها، لأنه صورة من صور التمظهر الفردي لكل شخص متكلم في اللغة.

## الوحدة التكوينية في الأساطير

لقد خلق شتراوس في عملية دراسته للأساطير واحدة من المفاهيم الفعالة في دراستها، وهو المفهوم الذي أطلق عليه مفهوم (الوحدة التكوينية). وهو عبارة عن أصغر وحدة ملفوظية في نص الأسطورة، وقد وجد أن الوحدة التكوينية تتوسط في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل، كما استطاع شتراوس أن يفيد من التعارضات الثنائية التي اكتشفها رومان جاكوبسون وتروبسكوي بين الصوائت والصوامت من جهة، وبين العلاقات السايكولوجية المتضادة من وظائف اللغة، أي بين البعد الانفعالي والبعد الطلبي أثناء الحادث الكلامي في اللغة. وبعد إفادته من هذه التقابلات وجد شتراوس صورة لها من خلال التعارض والتناقض بين العلاقات في الأسطورة وبين العلاقات المتضادة في اللغة، فأخذ يحلل كل الروايات التي تصاغ في الأسطورة، ثم أخذ يفكك كل أسطورة إلى جمل قصيرة ليصنفها بعد ذلك، بحيث يمكن لكل واحدة من هذه الوحدات التكوينية أن تنتج معنى ووظيفة عند التقائها مع غيرها في الوحدات في حزم تكوينية، أطلق عليها (حزم العلاقات التكوينية)، ثم رتبها طبقا إلى نوعين من الأزمنة، أولا:

(الزمن المطرد)، ثانيا: (الزمن المرتد)، حيث تتأسس هناك أغلب العناصر الأولية وفي أغلب الأساطير.

وهكذا اكتشف ليفي شترلوس أن هنالك قراءتان، الألى قراءة أفقية للأسطورة، تفيد بناء حكاية الأسطورة، وهناك قراءة عامودية تفيد في الكشف عن معنى الأسطورة.

**ميتيولجيات، ثنائيات، وتراتبات عنيفة**

أما في كتابه "دراسات ميتيولوجية" بأجزائه الأربعة (النيء والمطبوخ)، ( من العسل إلى الرماد)، (أصل آداب المائدة)، (الإنسان العاري)، فقد كشف لنا شتراوس عن الأنظمة المسؤولة عن انتقال المجتمعات من الطبيعة إلى الثقافة، وذلك بوساطة التحول المطرد في العادات الغذائية تبعا للمجتمعات القديمة وحياتها، فقد كانت عادات الطعام هي واحدة من أهم ما ركز عليه شتراوس في كتبه الآنفة الذكر، فتحول المجتمعات من الطبيعة إلى الثقافة يتبع سلسلة من العادات المطبخية: ذلك أن الطعام لم يعد يؤكل نيئا بل مطبوخا، ولم يعد يؤكل بالأصابع بل بأدوات المائدة، وقد كان شتراوس يجمع هذه الأساطير في مناطق القبائل الأميركية ويحاول دراسة أبنيتها اللاواعية من خلال النفاذ إلى أبنيتها المحتجبة، وهو يعارض على الدوام بين نظامين من أنظمة الغذاء (نظام النيء) وهو الطبيعة، و(نظام المطبوخ) وهو الثقافة، (نظام العسل) وهو الطبيعة، و(نظام الرماد- استخدام النار) وهو الثقافة، وبين آداب الأكل على الأرض وهو الطبيعة، وبين ترتيب المائدة وهو الثقافة، كما أنه أخذ يقابل بين العاري وهو الطبيعة، وبين الكاسي وهو الثقافة.

كان شتراوس يرمي من دراسته هذه، أن يصف التغيرات الفعلية وأن يفسر المكونات العامة للأساطير، وأن يكشف عن وحداتها التكوينية، ومن خلال الكشف عن العلاقات التي توحد بين كتلة كبيرة من الأساطير وذلك

من خلال ربط حزمها التكونية، وحاول شتراوس النفاذ إلى البنية العميقة التي تتحكم بها وهو ما أطلق عليه بنظام الأنظمة، فقد كان تحليله يشكل نوعا من التحليل السايكولوجي الثقافي للمجتمعات البدائية، ذلك التحليل الذي يفضي إلى مغالق المجتمعات الرمزية من خلال الإسطورة وأن يعيد بناء التاريخ الثقافي لهذه المجتمعات.

وهكذا نجد أن كتاب الميتيولوجيات هو عبارة عن نوع من الكشف عن الآليات التي سمحت لانتقال المجتمعات من الطبيعة إلى الثقافة، وذلك من خلال تأشير هذا الانتقال بوساطة تتبع غياب المطبخ وحضوره. وقد وجد شتراوس أن الاستعارة المطبخية تبشر بولادة أخلاق ثقافية جديدة، وأنها خط فاصل يؤشر نوعا من التقابلات الصرفة بين نظامين من الحياة، وهو نظام الطبيعة ونظام الثقافة، ونجد في الوقت ذاته، أن الأسطورة تبرز بجلاء ظاهر مناطق التحول والتغير من دلالة إلى دلالة أخرى، وهو التحول داخل الأساطير الذي يبرز من منطقة إلى منطقة أخرى، ومن عائلة لسانية إلى عائلة لسانية أخرى، ومن زمرة ثقافية إلى زمرة ثقافية أخرى، فنجد أن التحول في بعض مناطق في العالم لا يتم إلا بوساطة الانتقال من النيء إلى المطبوخ، بينما نجده في مناطق أخرى يتم من خلال الانتقال من العاري إلى الكاسي، وبمعنى آخر أن بطل الأسطورة يجد نفسه في أميركا الاستوائية في وضع النيوءة قبل بلوغه الثقافة، بينما يشعر البطل في أميركا الشمالية في وضع من العري، وقد أظهر شتراوس في النيء والمطبوخ الصفات المحسوسة الأولية، وهو التعارض بين النيء والمطبوخ، بين الطازج والعفن، بين اليابس والرطب، بين الأعلى والأسفل، وهي الصفات المستخدمة من قبل الفكر الأسطوري بوصفها صيغا رمزية، يمكن توزيعها على نواح مختلفة، وتمكن كذلك -وإن كان على نحو أولي-من صياغة بعض القضايا ذات الطابع المنطقي، والتي ترتبط مع بعضها على مدار الأجزاء الأربعة بوساطة تطور التحليل، وإلحاق أساطير أخرى بأخرى، بغية تتبع الظاهرات والتعارضات البسيطة التي تنسحب أمام تعارضات جديدة، حيث

تنتقل هذه التعارضات من الحدود إلى العلاقات القائمة بين الحدود، وهذا ما صوره في الجزئين التاليين من الكتاب (أصل آداب المائدة، والإنسان العاري) حيث حاول شتراوس أن يجعل من المنطق أكثر مرونة، وفي الوقت ذاته أكثر تعقيدا، ثم تتبع تطور هذه الأشكال المنطقية الثلاثة في كتابه الأخير (الإنسان العاري).

**كتاب الأنسان العاري التقابل بين الطبيعة والثقافة**

في كتابه الشهير "الإنسان العاري" وهو الجزء الأخير من كتاب الميتيولوجيات، طور شتراوس إنشاءات منطقية تمتلك حتميتها الخاصة بها، وذلك من خلال علاقاتها مع البنية التحتية، أو البنية التكنواقتصادية، أي إن هذا التحول في الكتاب وهو التحول والانتقال من النيوءة إلى العري، يضع في واقع الأمر مشكلة المطبخ في المؤخرة، ويلح على إنشاء تبادلات تجارية واقتصادية بوصفها رموزا للانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، لقد أبرز شتراوس ضمن الأساطير التي درسها ترميزات تحدد بها الأسطورة وتتحدد هذه الترميزات بعدد معين من المقولات وهي الثنائيات التي تؤسس القاعدة الرئيسة لكتبه الأربعة ( العاري والكاسي، النيء والمطبوخ، العسل والرماد، المائدة والتقاط الجني من الأرض) وقد كانت هذه الثنائيات نسبة لشتراوس أشياء موجودة وليست أمرا تخيليا، أو علاقة هشة تنظم عناصر متعارضة بهيئة أزواج، وقد كانت تتوازى مع الثنائيات اللسانية: أي مع اللغة والكلام، ومع الدال والمدلول، ومع التعاقبي والسكوني، ومع الترابطي والتتابعي.

**اتجاهات نقد شتراوس والبنيوية الأنثربولوجية**

في الواقع تعرض شتراوس في حياته إلى هجوم شرس، وتصدت لها الكثير من الفلسفات والمذاهب والإيديولوجيات، كما أنه كان نجم القرن

العشرين بلا منازع في المادة الصحفية والتلفزيونية. كما أن الأنتروبولوجيا في عهده لم تتحول إلى مادة علمية جافة لها صناعها المخفيون، إنما مادة ثقافية عامة يقرأها كل الناس، ومن هنا أصبحت مادة إغراء للحديث أو للمساجلة.

لقد أجج شتراوس أكبر الساجلات في الثقافة الغربية وأعمقها أيضا، أما أكثرها شهرة فهي مساجلته مع سارتر، ثم مساجلته مع روجه غارودي، وأخيرا مع جاك دريدا. أي بمعنى آخر هنالك ثلاثة اتجاهات رئيسة حاولت التصدي للبنيوية الأنتروبولوجية وتفنيدها، وهي (الاتجاه الوجودي، والاتجاه الماركسي، والاتجاه التفكيكي).

بالنسبة للتيار الوجودي فقد كان سبب هجومه على البنيوية واضحا، فالحرب العالمية انتهت بهيمنة التيار الوجودي على الأوساط الثقافية والمجتمعية في الغرب بصورة كاملة، بل أصبحت الوجودية هي خيال الشباب المثقف المرهق من الحرب، وذلك من خلال فلسفة الوجود، أي التركيز على الحرية والمعاش وسبق الوجود للماهية، وتدمير كل ما هو مجرد لأنه يعيق الفردية، فأحلام الفردنة كانت ذات عذوبة خاصة، وكان لها هذا الذيوع والانتشار هو بسبب تركيزها على أحلام الوجود والمعاش، أما بالنسبة للماركسية فهي الأخرى نغمة خاصة لمداعبة الفكر الثوري، والتغيير الشامل، وتدمير المجتمع البرجوازي، وقد أسهم تشكل الكتلة التي أطلق عليها آنذاك المعسكر الاشتراكي في خلق نوع من التوازن وحالة من الحرية النسبية في ظروف الحرب الباردة، أدى هذا التوازن في ما بعد إلى إنعاش الأفكار الماركسية واليسارية على السواء، وربما تحالفت الأيديولوجيتان إن صح التعبير على الهجوم على البنيوية في نطاق اتهامها بأنها إيديولوجيا سياسية تعبر عن مصالح البرجوازية الجديدة السائدة والمهيمنة، وإن هنالك بين البنيوية وبين البرجوازية تحالف من شأنه إقامة السد الأخير أمام التيار الماركسي، ومما لا شك فيه أن هذه الانتقادات ركزت على جوانب معينة

من المنهج البنيوي مثل:

الاتهام الأول هو لا تاريخانية البنيوية، أي أنها فلسفة ضد التاريخ، فالتاريخ نسبة للبنيوية يتهدم بينما النظام يتصف بالثبات والاستقرار، كما أن الوجودية والماركسية كلاهما يتهمان البنيوية أنها فلسفة تدعو أن يكون النظام هو سيد الإنسان، بل أنها فلسفة موت الإنسان على حد تعبير روجيه غارودي، وبما أنها تستبعد المعاش فهي لا شك تؤمن بأن الإنسان في التاريخ مفعول لا فاعل، وما المبادرة التاريخية لدى البنيوية سوى محض سراب، ولذا فإن التقدم هو خداع بصري وأنها بالنتيجة منهج بارد يفتقر للحس، وأخيرا أنها بعيدة عن الذات الفردية، ولا تؤمن بالفكر إلا كونه سهما يخترق الإنسان كومضة البرق دون أن يعرف له بداية أو نهاية.

**نقد جاك دريدا لكلود ليفي شتراوس**

أما الاتجاه الثالث فهو الاتجاه التفكيكي، وهو التيار الفكري الذي عاش على هامش البنيوية ونقدها، والتفكيكية جهاز اصطلاحي وستراتيجيا تقوم على تفكيك البنى وإعادة تشكيلها وتركيبها، أوجدها الفيلسوف الفرنسي من أصل جزائري جاك دريدا، وقد بدأ جاك دريدا بسلسلة متتابعة من الأبحاث في نقد بنيوية شتراوس، اشتهر منها بحثه الشهير (البنية/ العلامة/ اللعب في خطاب العلوم الإنسانية) الذي قرأه في مؤتمر عقد في جامعة هوبكنز (بالتيور) في العام 1966، ثم تم نشره في كتابه (الكتابة ولاختلاف) الصادر في العام 1967.

أراد جاك دريدا أن يؤشر قضيتين في اعتراضاته على منهج الأتنلوجيا وهما مركزية البنية في أبحاث شتراوس، ولا سيما التراتب العنيف بين مركزين: مركز الطبيعة، ومركز الثقافة، والثانية هو تهميش شتراوس للكتابة مقابل الاحتفاء بالكلام، وعد دريدا الأنتربولوجيا منتمية للتمركز اللوغوسي الغربي والميتافيزيقيا الغربية، لأنها لم تنفلت من جهازه المفاهيمي وتراتبه

العقلي، فاستحال على البنيوية التفكير خارج نطاق المركز. ولذا فإن بنيوية شتراوس كانت مهتمة بشكل كلي مع ما يمكن أن نطلق عليه بعمليات اختزال البنية، إذ تقتضي البنيوية الأنتروبولوجية التفكير بالبنية، وبمركز البنية ابتداء من حضور تام، فلا يتم هذا الحضور بشكله وهيئته إلا خارج هذه اللعبة المنتظمة، الساكنة، والمستقرة في المركز، ومن هنا يتوصل جاك دريدا إلى أن بنيوية شتراوس هي عملية إدراك وتصور مفهوم البنية، ضمن فلسفة التمركز اللوغوسي والعقلي الغربي، حيث يتأسس هذا المركز على سلسلة من استبدالات مركز بمركز، وابتداء من تحديدات تخوم المركز الذي يستقر في نقطة ثابتة، ويتعلق بمفاهيم استعارية متعاقبة، تتوالى بالكيفية ذاتها وبالصورة نفسها، فالتعارض الذي أقامه شتراوس بين الطبيعة والثقافة، هو لتقييد نفسه في مركز الطبيعة لإدانة الثقافة، وإن هذا التعارض ليس له وجود على الإطلاق إنما هو من اختراع الأنتلوجيين، وأنه ليست هنالك من ثنائيات متراتبة تراتبا عنيفا إلا في حدود الميتافيزيقيا الغربية والعقل الغربي، وليس هنالك من تعارض بين المجتمعات الطبيعية والثقافية، أو بين المجتمعات التي تعيش في ظروف طبيعة، وبين المجتمعات التي تحيا في ظروف ثقافة، ويعتقد دريدا بأننا يمكننا أن نلمس وجود ثقافة في عمق الطبيعة، كما أنه يرى أن انتروبولوجية شتراوس تعتمد على تعارض طبيعة ثقافة، لأنها تدخر المقدمات الأولية لميتافيزيقيا غربية، وهكذا جعلت هذا التعارض كما في الميتافيزيقيا الغربية وهو التعارض بين طبيعة-قانون، وطبيعة-فن، وكذلك التعارض بين كل ما هو طبيعي مع كل ما هو ثقافي ( قانون مؤسسة فن تقنية) تعارض أصليا.

### رد شتراوس على الانتقادات

في الواقع استشعر شتراوس في كتابه الأول البنيات الأولية للقرابة ضرورة استعمال هذا التعارض واستحالة الاعتماد عليه في الوقت ذاته، وذلك لأنه ينطلق من المسلمة أو التعريف الآني، وهو أن كل ما ينتمي

إلى الطبيعة هو كوني، وعفوي، وغير مرتبط بمعيار محدد، ومع ذلك فإن الثقافة هي الخضوع إلى المعايير الضابطة للمجتمع، إلا أن شتراوس يصادف ما أطلق عليه "فضيحة"، وذلك لأن حضر المحارم هو حضر كوني، وقد وجد شتراوس في عمق الطبيعة ما هو ثقافي، فهو طبيعي طالما هو كوني وعفوي وشمولي، وكما أنه في الوقت ذاته ثقافي لأنه يخضع مثل المظاهر الثقافية الأخرى إلى الحضر والمنع والتقييد،

ويرد شتراوس بقوة على جاك دريدا، فعندما كتب دريدا أن الثنائيات التراتبية عند شتراوس هي ثنائيات مستعارة من الميتافيزيقيا الغربية، ومن مركزية اللوغوس العقلي الغربي، وهي من اختراع الأتنلوجيين أيضا، سخر منه كلود ليفي شتراوس ذلك لأنه كان يرى أن هذا التعارض هو تعارض قائم، وغير مفترض على الإطلاق، وما كان بمقدور أتنلوجي اختراعه لو لم ينوجد على واقع الأرض، ويرى أيضا أن التعارض القائم بين القرية الآهلة والدغل، بين الغابة والميدان المستصلح، بين الطهي والنيوءة: هي علاقات قائمة وكائنة وليست ميتافيزيقيا أو خيالا، ويرى شتراوس أن هذا التعارض هو القاسم المشترك أو القاسم المشترك الأصغر في العلاقات المتراتبة في المجتمعات البدائية والمتحضرة، وذلك حينما يتعلق الأمر بتجربة ذهنية معينة، وقد لا تتضمن وجودها الطبيعي إلا من خلال سهولتها، كما أنها تسمح لنا بالإنتقال من مكان إلى مكان آخر. وذلك من خلال احتوائها على ترميز عال يمكننا هذا الترميز من الانتقال من لسان إلى لسان آخر، ومن مرسلة إلى مرسلة أخرى، وهكذا يمكننا العثور على عناصر مشتركة بين رسالتين وبين لغتين وبالتالي بين مجتمعين. وقد قدم شتراوس في الجزء الرابع من الأسطوريات ردا على من أطلق عليهم الفلاسفة الذين هاجموا البنيوية الإتنلوجية.

الاعتراض الثاني من اعتراضلات جاك دريدا هو أن شتراوس أراد تهميش الكتابة وإدانتها لصالح الكلام، ولصالح الكلمة المنطوقة، وأنه جعلها أداة شر

في المجتمعات البدائية، وإن امتياز الصوت الممتلئ والكلي على حساب الكتابة المدانة والمهمشة هو خصيصة من خصائص التمركز اللوغوسي الذي لا يقدم الكتابة إلا بوصفها كلاما، أي مادة تحتفظ بوظيفتها التقنية فقط، وهي نقل الصوت وتمثيله بوصفه حضورا تاما، وعند ذلك تعمم الميتافيزقيا تاريخها الثقيل والمتعالي للتقابلات الثنائية كتابة/صوت، طبيعة/ثقافة.

بينما يرى شتراوس أن موضوعة تهميش الكتابة وجعلها عملية مدانة لصالح الكلام وللكلمة المنطوقة كانت إحدى ركائز الأتنلوجيا البنيوية، فالهندي الساحر لا يستطيع أن يكتب دون أن ينطق، وإن ما يميز هذه المجتمعات المتوحشة، الحرة، هو غياب الكتابة وحضور الكلام، لأن الكتابة تجلب لهذه المجتمعات طالعا نحسا وسيئا، وإنه جعل من إقصاء الخط التعبيري طابعا ذا شرعية كلية لأن الكتابة حين تولد تنتج عند ذاتها الزيف والاستغلال والقهر والرعب والتدمير،

وهكذا انتقد دريدا المثالية العميقة التي تظهر في نصوص كلود ليفي شتراوس:

"إنها صورة مجتمع يحضر مباشرة أمام نفسه، دون اختلاف، مجتمع كل يكون جميع أعضائه في مرمى السمع، في مجتمع خال من العنف، ويتحمل الاقتحام الخارجي للكتابة" (الكتابة والاختلاف لجاك دريدا).

**شتراوس أخيرا..**

ولكن ماذا عن شتراوس في محاوراته مع جورج شاربونيه؟

لقد عاش شتراوس كما لو كان شاهداً على هذا العصر، وفي مقابلاته مع جورج شاربونيه يقود خطواتنا حثيثاً إلى فكره، ويبين لنا فلسفته على أنها انسحار بكل ما هو بريء وشمولي وعفوي في المجتمعات التي أطلقت عليها الثقافة الغربية المجتمعات البدائية، لقد قادنا إلى الحنين

نحو المجتمعات البريئة والمرحة، وإلى تمجيد جمال الطبيعة، والصورة الأزلية للإنسان البدائي وبراءته الأصلية، إن الأتنلوجيا التي صنعها هي حنين روسوي، ونوستالجيا إنسانية لكل ما في الروح من حنين للهرب من الثقافة والعودة إلى الطبيعة، إنها نشيد للهرب من الإذلال والقهر والرعب والانفلات من التعسف والظلم، من أجل البحث عن جزيرة للصفاء والسلام والراحة الأبدية، والبحث عن طفولة عرقنا الضائعة، لقد كان ليفي شتراوس يحرص في كل جملة من جمله أن يوقظ المعنى الإنساني في تأريخيته الخاصة في عالمنا المعاصر، وهذا ما يمكننا أن نراه في كل كتبه من المدارات الحزينة إلى الخزافة الحسودة.

# 1

## الأتنولوجي حاضر بيننا

**جورج شاربونيه**

كلود ليفي شتراوس، هنالك من يسهب في الكلام ومنذ زمن طويل عن وقوع طلاق بين الرسام والمشاهد، بين المؤلف والمستمع، وبين الشاعر والقارئ، وبشكل أعم بين الفنان والهاوي، والشاري، والمستهلك، وغير المكترث. أو ليس من الأجدر الاعتراف بأن ما وقع هو طلاق جذري، فصل بين رجل العلم وبين كل واحد منا؟

ففي إمكان أي إنسان أن يرى في طلاق الرسام عن المشاهد تعبيراً مادياً عن اختلاف في التأثر. وإن طلاق رجل العلم عن الرجل العادي قد نجم أصلاً عن اختلاف بالمعرفة، وبالقدرة على المعرفة. وهذا ما يفسر ربما لم هذا الظهور الفظ والقاسي لفكرة اللامساواة في عصرنا. إن رجل العلم يعلم، وهو يعلم السبيل إلى العلم. أما نحن فلا نملك سوى تفسير غامض لتجاربنا الحياتية. علاوة على أن رجل العلم هذا يزداد استحواذاً على سلطات حقيقية في كل يوم. فنحن لم نعد نؤمن بسلطة رجال السياسة كثيراً، مقابل ازدياد إيماننا برجال العلم. كنا نشكك في الوعي الأخلاقي لرجال السياسة، وحتى هذا لم يعد يهمنا في شئ. والآن نحن نشكك في الوعي الأخلاقي لدى العالم. ونأخذ عليه دفعه لبحثه باتجاه التهديم، ونجاحه في مطابقة البحث الصرف مع التهديم المحتمل للبشرية. وبعبارة واحدة، نأخذ عليه تطويره للفيزياء إلى حد تمكنه من صناعة القنبلة النووية. نحن نأخذ على عالم الفيزياء حصوله على حجة المعرفة، حجة المعرفة التي لا تدحض

أبداً، ونأخذ عليه أنه اعتمد على الصعيد المعرفي، موقفاً مشابهاً لموقف صاحب الحق في مجال القانون. من منا لم يستشعر بأن رجل القانون قد وضع نظرية التعسف في تطبيق القانون، لأن التعسف في القانون يبدأ مع استخدام القانون، ولذا نحن نتساءل :وماذا عن التعسف في المعرفة، ألا يبدأ مع استخدام المعرفة، بل ومع تكون جسم المعارف؟

نحن نطالب رجل العلم أن يزن أبعاد أفعاله في المعرفة، ويتحكم في مداياتها. نحن نطالبه، نظراً لما له من سلطات، أن يأخذ على عاتقه ممارسة واعية للسلطات، وإن كنا نظن في الوقت ذاته بأنه غير قادر على ذلك.

هنالك سوابق، ويكفينا القنبلة النووية كمثل عليها. ولكن ألا يجري الإعداد لما يشابهها حالياً ؟ ألن يكون لها تالي ؟ خلاصة القول، نحن نشعر بأننا مهاجمون من قبل المعرفة، ونخشى زوال الفكرة الغامضة للإنسان التي تعز علينا كثيراً.

حتى يومنا هذا، بقينا نؤمن بأن الفنون هي ملاذنا الذي لن يطاله رجل العلم. لقد ظننا بأن الفنون هي مجال الحرية بعينها، حيث لا قانون يسن، ولاخضوع لقانون. سخرنا من أساتذة الأستطيقه. كنا على يقين بأن في ميدان الفن لا منفذ للرقم أبداً، وإنه لن يلج إليه ليولد نوعاً من الجمال الذي لا نسمح إلا أن يكون إنسانياً، لأننا نرى بأن الجمال هو وحده الأنساني، وخارج عن الرقم، ولأن مذهبنا نحن الناس العاديون، ينص على أن الإنسان هو من نأى عن الرقم، وكل ما يقاس بالأرقام هو لا إنساني، وكل من طغى عليه الحساب لابد وأن يقتلع من خانة البشر. أي أننا نضع، في الفكرة التي نحملها عن العلوم_ وأن كانت هي أيضاً فكرة غامضة- تراتبية معاكسة لكم الرياضيات الصرفة المستخدمة في جميع الأنظمة المعرفية، هذا لو جاز التعبير بهذا الشكل المبسط.

طبقاً لهذا التصنيف العاطفي، فإن الفيزياء تهددنا أكثر مما تفعله العلوم المسماة " الإنسانية". إن تعاطفنا حار مع ما قبل التاريخ، والآركيولوجيا،

والأتنولوجيه. كنا نظن، حسبما قال لنا علماء الأتنولوجيه أنفسهم، بأن طريقتهم في معرفة الإنسان تتطلب تصوراً شاعرياً لموضوع دراستهم. وإن عاد الفن، وتشكل الوعي عند الفنان، إلى النهج العلمي في حالات معينة، لرأينا في ذلك، في الحال، وبدون تردد، تبريراً لعادتنا، وإنقاذاً للفكرة التي نكونها عن أنفسنا.

مع هذا يبدو لنا بأنه لم يعد للأتنولوجيا من هدف سوى صرامة العلم، وبأنها تتخلى في بعض الأحيان عن الشعرية لصالح الدقة، مما يجعلنا نشعر بأن ميدانها أصبح يهرب منا. ولكننا مع ذلك نحتاج وبأي ثمن إلى تطمين مخاوفنا.

على الرغم مما في الأمر من بداهة، نحن نحتاج إلى من يطمئننا إلى أن رجل العلم هو إنسان مثلنا، وبأنه يترك نفسه على سجيتها في كل يوم لتعيش مشاعرها، وبأنه لا يعقلن حياته بأكملها. ففي سبيل المثال، عندما يقول رجل العلم "اقتصاد سياسي"، أو "سوسيولوجيا"، نحن نقول "سياسة" نحن غائصين في منطقة تسمى "السياسة". في هذه المنطقة، نحن مضطرون إلى اتخاذ القرارات، أو إلى توهم ذلك، وفي الحالتين الأمر سيان. ولكن نحن نعتقد مع ذلك بأنكم أنتم، رجال العلم- ونحن في غاية التعلق بهذا الأمل- لا يمكنكم أنتم أيضاً منع أنفسكم من الخوض في السياسة. والسؤال هو هل أنكم تخوضون فيها بوصفكم رجال علم دائماً؟ أم أن هنالك فسحة لظهور الأهواء لديكم؟ هل يمكن أن تصبحوا مشابهين لنا؟

**كلود ليفي شتراوس**

حسن، لي أنا أيضاً معتقدات سياسية، كما هو حال الجميع. ولايسعني إلا أن تكون لي هذه المعتقدات، لأن هنالك من أرغمني على الالتزام بها، والتزم إرجاعي يومياً إلى الوعي السياسي بما يريني إياه من حماقات وشرور. ولكن هذا الموقف السياسي لم يتغير فعلياً لأني أصبحت أتنولوجياً، وبقي خارجياً، وغريباً نوعاً ما عن تفكيري، وبالتالي فإني أعترف بسمته

العاطفية. ولاسيما وأن المرور بين ما نطمح إليه من موضوعية عند النظر إلى المجتمعات من الخارج، وبين الموقع الذي نحن فيه رغما عنا، داخل مجتمعنا الخاص بنا، هو في غاية الصعوبة.

**جورج شاربونيه**

أسألك، ولا أريد منك أن تحدد لي، أو تعطيني حالات محددة، هل يحدث لك، أنت رجل العلم، أن تلاحظ وجود نقاط للقطيعة؟ "وصلت إلى خلاصة هو أن من المحتمل أن يكون..."،" مع ذلك فأنا سأتصرف على نحو مغاير تماماً" ؟

**كلود ليفي شتراوس**

بالتأكيد، عندما أحاول أن أطبق على مجتمعي ما أعلمه عن مجتمعات أخرى، وعندما أدرس بتعاطف فائق يصل إلى حد المحبة تقريباً، أصاب بالذهول أمام بعض التناقضات. بعض القرارات، أو بعض أشكال الفعل التي تصادفني في مجتمعي تثير غضبي، واستنكاري، في حين أنني عندما أرقب مثيلاتها، أو ما هو قريب منها في المجتمعات المسماة بـ"البدائية"، لا تراودني أية محاولة لإصدار حكم قيمي عليها. أحاول أن أفهم الأشياء على ما هي عليه، وأراني أنطلق من مسلمة تقول إن وجدت هذه الصيغ، وهذه المواقف، فينبغي أن يكون هنالك من سبب يبررها.

**جورج شاربونيه**

نعم، لقد أذهلني ذلك، أنا اللاأنثروبولوجي، عند قراءتي لكتبك أنت الأنثربولوجي. لا أعلم عن أية مجتمعات بدائية كان ذاك، ولكني أعتقد بأن هذا النسيان لا أهمية له. المهم أن كل شيء بدا لي كما لو أن أكل لحوم البشر، وممارسة التعذيب أصبحتا أموراً شرعية نوعاً ما. إذ تصبح الظاهرة عندما نفهم أسبابها كما لو أنها مشروعة. أنا لا أقول بأنك أنت الذي تشرعها،

بل أقول، بأنه بالنسبة لي أنا القارئ، يتولد عندي انطباع بأني أمام موضوع للمعرفة، له الإثارة ذاتها لما لغيره، ربما أكثر، وحيث ثمن المعاناة قد تلاشى.

**كلود ليفي شتراوس**

قد أميل إلى القول بأنه ينبغي للأمر أن يكون كذلك. ولكن في الحقيقة أن الأمر ليس هكذا أبداً. نحن جميعنا مختصون بشكل أو بآخر، لأننا لا نستطيع أن نزعم معرفة المجتمعات الـ 4000 المختلفة التي كانت لا تزال موجودة على سطح الأرض حتى نهاية القرن التاسع عشر- لدينا منها اليوم أقل من هذا العدد، بسبب اختفاء الكثير منها. ولذا فنحن مضطرون إلى الاختيار، لأسباب قد لا تكون علمية بحتة. أولاً، نحن نختار، لأسباب تحتمها علينا الصدفة، لأن ظروف المهنة قد وضعتنا على هذا أو ذاك من الاتجاهات، ثم هنالك أسباب لها علاقة بالأحاسيس الشخصية سواء كانت ودية أم عدائية.

فأنا أتذكر بأنه خلال الأشهر الأخيرة من الحياة المهنية لزميلي روبير لوي، الأمريكي المشهور- استعين بمثاله لأنه ليس هنالك من عمل فيه من الموضوعية والرصانة والتأني يضاهي ما في عمله- فعندما نقرأ له، نشعر بخلوه من التحيز بالكامل، وبأنه يدرس هذه المجتمعات، دون أن يقحم فيها أيا من عوامله الشخصية- أقول أن زميلي لوي هذا كان يقول لي بأنه لم يشعر يوماً بالارتياح الكافي في عمله لدى بعض المجتمعات التي قام بدراستها، وبأنه في الواقع لا يظن بأنه قد فهمها بالكامل، مع أنه درسها بعقل ثاقب. وقال لي بأن الهنود الكرو، أي أولئك الهنود الذين كانوا يعيشون في السهول، من الذين يضعون الريش فوق رؤوسهم- أي أولئك الذين ما زالوا يتمتعون بشعبية كبيرة عند أطفالنا- كانوا يثيرون في نفسه تعاطفاً لا حدود له، في حين أن وضعه كان مختلفاً تماماً مع هنود الهوبي - هنود البوبلوس في الجنوب الغربي للولايات المتحدة الأمريكية، والذين

أجرى عليهم دراسات ممتازة. وعندما كنت أسأله عن السبب، كان يجيبني: "لا أعلم، ولكن عندما يقدم أحد هنود الكرو على بتر أنف زوجته التي خانته، فأني أتفهم بسهولة ردة فعله هذه، بل وتبدو لي طبيعية في معنى من المعاني. أما إذا تعرض هندي الهوبي، إلى موقف مشابه، فأنه يتوجه بالصلاة إلى الألهة، داعياً أياها إلى وقف نزول المطر لكي تحل المجاعة على جميع أفراد قومه، وهو موقف لا أستطيع استساغته مطلقاً، بل وأجده مخيفاً ويقشعر له بدني"

لكني أعود وأكرر أن لوي قد أنجز دراسات رائعة وممتازة عن الكرو والهوبي سواء بسواء، وأن لم يعش الوضع ذاته مع الجماعتين، إذ تطلب أحدهما منه جهداً إضافياً. وجميع الأتنولوجيين معرضين لتجربة من هذا النوع.

لا أستطيع أن أن أنكر ما أشعر به من عدم ارتياح عندما أقرأ بعضاً من التوصيفات للأعمال التعذيبية التي يمارسها هنود المكسيك، أو هنود السهول في الولايات المتحدة الأمريكية. ولكن هذا الشعور لا يعد شيئاً مقارنة بمشاعر الرعب والازدراء اللامحدودة التي تثيرها في مثل هذه الممارسات في مجتمعنا. لأنني في الحالة الأولى، أكون جاهدت بداية في أن أفهم ما هو سياق المواقف، والمعتقدات، والتمثلات التي انوجدت في كنفها مثل هذه الممارسات.

**جورج شاربونيه**

يبدو أن علماء الأنثروبولوجيا يتمتعون بحظ من نوع خاص- ربما هو تحيز ولكني أسميه حظ- يبدو لي بأنكم أنتم الأنثروبولجيون، لا تتعاملون مع أهوائكم، كتعامل الفيزيائي مع أهوائه، و أنكم تتدبرونها على نحو أفضل مما يفعل، ويبدو أنكم تدرجونها في مقتربكم، لربما لا تدرجونها في موضوع بحثكم بل في مقتربكم. هنالك في الأساس اختيار مسبق: أن تكون أنثروبولوجيا، أو أتنولوجيا، وأن تهتم بالمجتمعات، وبنوع خاص من البشر،

يفترض منك الاختيار.

**كلود ليفي شتراوس**

- لقد قيل كثيراً- ولا أدرى أن كان هذا القول صحيحا بشكل عام، ولكنه صحيح بالنسبة للكثيرين من بيننا- بأن السبب الذي دفعنا نحو الأتنولوجيا، هو صعوبة تأقلمنا مع الوسط الاجتماعي الذي ولدنا فيه.

**جورج شاربونيه**

هذه الفكرة هي ليست ما كنت أريد التعبير عنه تحديداً. ما أقصده هو أنه لايمكن للأتنولوجي أن ينطلق من لا شيء، بل يبدو لي بأن البحث الأتنولوجي هو فرصته ليجعل من رجل الأهواء يعيش جنباً إلى جنب مع رجل العلم في روحه.

**كلود ليفي شتراوس**

أي أنه يعلمنا، وإن تم ذلك على نحو قاس ومؤلم من الناحية الفكرية، بأنه ينبغي-لو سمحت لي بهذا التعبير- التخلي عن صياغة إقليدية للسسيولوجيا، مثلما علمنا الفيزيائيون وعلماء الفلك بأن علينا التخلي عن فكرة أن الظواهر جميعها، متناهية الصغر ومتناهية بالكبر، تقع في فضاء متجانس.

عندما ندرس مجتمعاً مختلفاً يكون من الضروري تغيير نسق الإحالات-، وهذه رياضة صعبة إلى حد ما. كما أن هذه الرياضة، لا نتعلمها إلا من التجربة الميدانية. فلا يمكن تصور، بل ومن المستحيل أن تكون أتنلوجياً وأنت في غرفتك. وأقول بأنها رياضة جسمانية، وشاقة للجسم، ولربما نستطيع من هذا الجانب، لا أقول حل المشكلة التي تلمح إليها، بل أن نفهم بأنها غير قابلة على الحل، وبأن هنالك تناقضات علينا التعود عليها، وعلينا تعلم التعايش معها في نوع من الحميمية الخضوعة.

بيد أن هذا لا يبعدنا كثيراً عن الفيزيائي، الذي، يعلم هو أيضاً، بوجود دقة محددة في التحليل لا يسعه الإدعاء بها، أو على الأقل إن هو أدعى بها، سيكون قد تخلى عن معرفة بعض جوانب الواقع، من أجل إدراك جوانب غيرها، لأنها جوانب تكميلية. إن هذا الوضع يشبه إلى حد بعيد الوضع الذي يوجد فيه الأتنولوجي. إذ لايسعنا التفكير في المجتمعات المختلفة وبمجتمعنا في آن معاً. حينما نفكر بهذ الأخير، نستخدم نسقاً خاصاً من الإحالات، ثم علينا التخلي عنه من أجل التفكير بغيره من المجتمعات.

وأمام الإدعاء الذي يواجهنا به قراؤنا ومستمعونا عندما يقولون لنا : " ولكن عليكم الوصول إلى مقارنة الشيئين، عليكم أن تقدموا لنا نسق للإحالات يكون صالحاً لهذه المجتمعات وتلك" ، لا يسعنا إلا أن نحسب أنفسنا محظوظين لأننا اعتدنا التخلي عن تحقيق ذلك.

**جورج شاربونيه**

يبدو لي أيضاً بأنه عندما يرحل الأتنولوجي بعيداً، إلى هذا المكان وليس إلى غيره، فذلك لأنه قد اختار، نوعا ما، هذا المكان ليطبق طرق معرفية على شيء قد يكون، من الناحية الملموسة، مكافئاً لشعره الشخصي.

**كلود ليفي شتراوس**

- نعم، ولكننا سنقع مرة أخرى في.....

**جورج شاربونيه**

لا يبدو لي أن الفيزيائي في الموقف ذاته .

**كلود ليفي شتراوس**

لم لايكون كذلك؟ إن أنت سألت اثنين من العلماء، وأردت أن تعرف لمَ أحدهم هو عالم أحياء، والآخر عالم رياضيات، أنا واثق بأنك تجد عند

الأول تعاطفاً، أو حباً للمعرفة إزاء المادة الحية التي تعود بأصولها البعيدة ، أحياناً إلى تاريخه الشخصي، وتجد مواقف مختلفة، ولكنها مبررة إلى حد بعيد لدى عالم الرياضيات؟

**جورج شاربونيه**

تقصد أسباب عاطفية ؟

**كلود ليفي شتراوس**

وعاطفية أيضاً.

**جورج شاربونيه**

"**شعري أجده هناك، بشكل ما، أمضي إليه لأنه هناك، محسوسا**" أيمكنني أن أستشهد بذلك؟

**كلود ليفي شتراوس**

**أنا مخطئ ربما، ولكني لا أرى للوهلة الأولى، لم يكن الموقف مختلفاً** بالنسبة لكلينا.

# 2

## بدائيون ومتحضرون

**جورج شاربونيه**

سيد شتراوس، على رجل العلم أن يتحلى بالصبر إزاءنا، وإزاء الأسئلة التي نريد أن يجيبنا عليها. ومن البديهي أن رجل العلم لا يطرح الأسئلة كما نطرحها نحن، إنه يطرحها ليعرف، بينما نطرحها نحن لنحافظ على أنفسنا ولنحتفظ بفكرتنا عن الإنسان. هذه الفكرة، وهذا العناد لايمكننا تحديد مصدريهما رغم وعينا بوجودهما. وإن ميلنا إلى الاتنلوجي ما هو إلا ميل إلى رجل العلم الذي يلجأ إلى نوع من الشعرية عند تلمسه لطريق المعرفة، فلذا نحن نطلب منه -وهذا ليس بموضوعه- أن يستخدم هذه الشعرية مقترباً لدراسة مجتمعنا، ولكن يعمل كفلكي - وأنا أستخدم عبارتك ذاتها- عند دراسته لمادة اجتماعية مفضلة، وحالة شفافة للمادة الاجتماعية، بعيدة، ومبتعدة.

ونحن لا نشعر بأن عالم الاجتماع هو الأقدر على تمثلينا، لسبب بسيط جداً هو: إنه يستطيع بفضل الأرقام توقع متوسط السلوك عند مجموعاتنا، مما يجعلنا نخشى في الحال على حريتنا، ولهذا فإن أول ما نرغب بطرحه على الأتنلوجي هو السؤال الآتي:

ما هي الاختلافات الجوهرية في الوظيفة والبنية بين المجتمعات موضوع دراستك، وبين المجتمع الذي نعيش فيه، أي مجتمعنا؟

**كلود ليفي - شتراوس**

أنت تطرح السؤال الأصعب من بين الأسئلة التي يطلب أحياناً من الأتنلوجي الإجابة عليها. وهو من الصعوبة بمكان يجعلني أشك بأن لهذا السؤال إجابة ممكنة، ومن الجائز أيضاً أن يوصل بنا إلى الحد المطلق من المعرفة.

وقبل أن أحاول أن أجيبك على سؤالك هذا، ربما يمكنني أن أتساءل ما هي الصعوبة في هذا السؤال؟ ومن الجلي أن هذا السؤال وكما يبدو لي، قد يفضي إلى سؤال آخر، أي إلى السؤال حول إمكانية ترتيب جميع المجتمعات البشرية طبقاً لمفهوم معين من التقدم، فيكون بعضها تبعاً لهذا المفهوم، أكثر بدائية -(طالما أن عبارة بدائية هذه مفروضة علينا عن طريق الاستخدام، ومن واقعة أننا لا نملك كلمة أفضل منها) ومجتمعات أخرى يمكننا تسميتها أكثر تحضراً.

**جورج شاربونيه**

هذا، هو أحد الأسئلة، في الواقع، التي كنت أطرحها، كخلفية لغيره، وهو ليس السؤال الوحيد.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم ولكن إن سمحت، فإننا سنبدأ بالخوض فيه من هذه الزاوية. وتبدو لي أن الصعوبة الكبرى تتأتى من أن النظر إلى المجتمع من الخارج، يختلف عن النظر إليه من الداخل. فحينما ننظر إلى المجتمع من الخارج فإننا سنعين له عدداً ما من القرائن، ونحدد درجة تطوره التقني واتساع نتاجه المادي، وقدراته البشرية. ومن ثم نمنحه وبكل برود درجة وبعد ذلك نقارن الدرجات التي منحناها إلى المجتمعات المختلفة.

ولكننا حينما نكون في الداخل، فإن هذه العناصر القليلة، والفقيرة جداً، تتمدد، وتتغير تبعاً لكل عضو من أعضاء المجتمع مهما كان تحضر هذا

المجتمع، أو بدائيته، فالأمر هنا ليس بذي أهمية على الإطلاق، لأن المجتمع غني بما يملكه من مختلف أنواع الفروقات.

تخيل في سياق آخر من الأفكار، ما يشكله موت فرد لمعارفه البعيدين، قياساً إلى ما يشكله لعائلته .إن رؤية هذا الحدث من الخارج هي أقرب للحدث العادي ولكن نسبة للقريبين منه فإنه يشكل إنقلاباً كاملاً للكون. أننا لا يمكننا أن ندرك تماماً ما يمثله الحداد في عائلة هي ليست عائلتنا وحداد هو ليس حدادنا، إن مثل هذا النوع من الصعوبة، هو ليس ببعيد عن أن يذكرنا بالتكامل عند الفيزيائيين. فنحن ليس بإمكاننا أن نحدد مسار الجزيئة وموقعها في آن معاً. وربما بالطريقة ذاتها لايمكننا أن نبحث في مجتمع من الداخل، وتصنيفه من الخارج طبقا لعلاقاته مع المجتمعات الأخرى، في آن معا. هذا هو مكمن الصعوبة.

**جورج شاربونيه**

ولكن هذا الأمر، هو ما يمثل عامة صعوبة علم الأناسة، وفي الوقت ذاته، الصعوبة في جميع أشكال المعرفة.

**كلود ليفي - شتراوس**

إنها صعوبة كل صيغة معرفية، وسأحاول فقط أن أفسر تأثيرها الخاص على الأتنولوجيا. فقد كنت أحرص كل الحرص على تفسيرها وتأثيرها في كل توطئة. بيد أن هذا الأمر هو ليس محاولة للهرب من سؤالك الذي علينا أن نجيب عليه بالتأكيد لأنه سؤال نطرحه على أنفسنا جميعاً. ولأننا أيضاً لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من مقارنة مجتمعات تختلف كل الاختلاف فيما بينها، بين تلك التي تسمى بالمجتمعات المحلية الاسترالية وهي مجتمعات ما قبل الخزف، وما قبل النسيج والزراعة، والحيوانات المدجنة، وبين مجتمعاتنا نحن: بماكناتها وطاقاتها الحرارية، والكهربائية، وحالياً بطاقتها النووية. فالاختلاف يفرض نفسه بين هذه المجتمعات، ونحن لا

نستطيع منع أنفسنا من البحث عن أسباب ذلك.

**جورج شاربونيه**

هنالك معجم كامل من المفردات ، الذي يستوجب منا معرفة ما يغطيه من معاني دلالية، ونسبة لنا، نحن الذين نعيش في هذا العصر داخل مجتمعات ضخمة، فإننا حتى إذا أردنا أن نتخذ موقفاً محايداً، دون أن نكون رجال علم، فإننا سنبقى نشعر على الدوام بأن كلمة (عظيم) تعني شيئاً ما.

**كلود ليفي - شتراوس**

أقول وبشكل موضوعي، أن المجتمعات المعاصرة، ومجتمعات الشعوب التي نطلق عليها بالبدائية، لاتمتلكان عظمة من طبيعة واحدة. وهنا أسجل ملاحظة، وانطلاقاً منها إن شئت، فإننا نستطيع إدراك حضارتنا كنوع من خليط معقد جداً.

إن الاختلاف في طبيعة العظمة، يمكن تخيله، وإن بشكل لايخلو من الغموض، إذا رجعنا إلى نموذج الاختلاف الذي يوجد بين الجزيئات الكبيرة المكونة من اتحاد عدة آلاف من الذرات، والجزيئات البسيطة التي لا تتضمن إلا عدد قليل منها. فهنالك اختلاف مزدوج في طبيعة العظمة، وهنالك تعقيد مزدوج في الخليط. أما في الحالة التي تهمنا كيف يتسنى لنا أن نشرح الأمر؟

سأقترح عليك فرضية، مع أني أجد نفسي كمن يدافع عن الشيطان. أقول لك ذلك في الحال، وإن كنت لا أحرص على هذا الأمر، ولكن هي التي ما ينبغي، على ما يبدو، أن تبقى حاضرة في الذهن أولاً.

لنفترض أن لدينا لاعبا قديرا في لعبة الروليت، يضع نصب عينيه أن لايكتفي بسحب الرقم الصحيح وحسب، إنما أن يحقق تركيبة في غاية التعقيد، تتطلب منه القيام بعشرات بل مئات عديدة من الضربات، بموجب قواعد محددة من التناوب بين الأحمر والأسود، أو بين الزوجي والفردي.

هذه التركيبة المعقدة جدا، لايمكن في الواقع للاعبنا أن يحققها في الضربة الأولى، أو في الضربة الألف، أو في الضربة المليون، وقد لايحققها مطلقاً. بيد أنه لن يخطر على أذهاننا القول، أنه إذا ما حقق تركيبته هذه، عند المحاولة السبعمائة والخامسة والعشرين، أن جميع محاولاته التي سبقتها كانت ضرورية لكي يبلغ هذا الهدف. لقد حققها في تلك اللحظة، وكان يمكن أن يحققها فيما بعد، إن الأمر هو هكذا. وإن لم يحالفه الحظ في تحقيق تقدم أثناء محاولاته الأولية التي كانت الشرط الضروري للنجاح. وهكذا إذن يمكنني الآن أن أجيبك على ما طرحته قبل هنيهة، وعلى هذه الشاكلة. فلنقل تبعاً لذلك أنه كان علينا انتظار بضعة مئات الآلاف من السنين كي تحقق الإنسانية هذه التركيبة المعقدة جداً، التي نسميها الحضارة الغربية. ولربما كان بإمكانها أن تحققه منذ بداياتها، أو أنها ستحققه بعد ذلك الحين بكثير. إذن هي حققته في تلك اللحظة وليس هناك من سبب آخر، فالأمر هو هكذا، غير أنك ربما ستقول أن هذا الأمر غير مقنع.

**جورج شاربونيه**

نعم.. إن هذا الأمر غير مقنع، ويبدو لي أني أنا اللامختص أن عنصر الزمن، هو عنصر مهم.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، أتفق معك، ولكن لنحاول أن نتبين عنصر الزمن هذا.علام يشتمل؟ أنا أعتقد هنا بأنه ينبغي إدخال أحد المكتسبات الجوهرية للثقافة، والذي هو بحد ذاته شرط كليانية المعرفة، وللاستخدام الجوهري لتجارب الماضي. هذا المكتسب الذي نستشعره بالحدس نوعا ما، هو سبب حضارتنا، وما هذا المكتسب الثقافي، وما هذا الفتح العظيم في واقع الأمر إلا الكتابة. ومن المؤكد، فإنه لا يمكن لأي شعب الاستفادة من مكتسباته السابقة إلا بقدر ما

تكون هذه المكتسبات قد تثبتت بالكتابة. وأنا أعلم جيداً، أن الشعوب التي نطلق عليها بالبدائية تمتلك في الاغلب، قدرات على التذكر مذهلة للغاية. وهنالك الشعوب (البولونيزية) Polynesiennes التي تستطيع أن تخبرنا، مستعينة بالذاكرة، وبلا عناء، عن سلالاتها المتعاقبة والممتدة على عشرات الأجيال، إلا أن هذا يتوقف عند حدود معينة بطبيعة الحال. فكان يتوجب اختراع الكتابة لكي يصار إلى مراكمة المعارف، والمحاولات والتجارب الناجحة والفاشلة لكل جيل. فلايمكن للأجيال اللاحقة أن تعيد استناداً إلى هذا الرأسمال، المحاولات ذاتها، وحسب، بل وأن تفيد من الناجحة من أجل تطوير تقنياتها، والمضي قدماً، أتتفق معي على هذا الأمر؟

**جورج شاربونيه**

هذا ما يبدو لي، لا أظن أن هذا الأمر يقبل الجدل.

**كلود ليفي - شتراوس**

إذن، فقد أصبح لدينا شيء نتعلق به، لأن اختراع الكتابة حدث ضمن الزمان والمكان، ونحن نعلم أنه حدث في الجانب الشرقي من حوض المتوسط بين الألف الثالث والرابع قبل الميلاد، وإنه قد حدث استجابة لشروط ملحة.

**جورج شاربونيه**

ولكن هل هنالك من معنى في أن تكون الكتابة قد ظهرت في تلك اللحظة وفي ذلك المكان ؟ إذ أن اللامختص يتساءل لماذا هناك بالذات ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

لماذا هناك؟ سأبدو وكأني أناقض ما ألمحت إليه قبل قليل. بيد أن عليّ عند هذه النقطة أن أدرج ملاحظة أخرى. لقد ظهرت الكتابة في تاريخ الإنسانية، بين الألف الثالث والرابع قبل الميلاد، وكانت البشرية قد اتمت

اكتشافاتها الأكثر أهمية، والأكثر أساسية، وما كان لهذا الإنجاز أن يتحقق إلا غداة ما نطلق عليه بالثورة الحجرية الجديدة،(النيولوثيتية) والتي اشتملت على اكتشاف فنون الحضارة التي بقيت هي الأساس لوجودنا. مثل الزراعة، وتدجين الحيوانات، وصناعة الفخار، والنسيج. إنها مجموعة من الوسائل التي سمحت للمجتمعات البشرية أن تعيش بشكل مختلف عما كانت عليه في الأزمنة الباليوليتكية، حيث كانت تعيش من قوت يومها وحسب، وخاضعة لتقلبات ظروف الصيد والجني اليومي. بل أن تراكم...

**جورج شاربونيه**

وإمتلاك القيادة....

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم امتلاك السيطرة على الأمور تحديداً. وسنكون مخطئين، لو أننا اعتقدنا أن مثل هذه الاكتشافات الجوهرية قد حدثت مرة واحدة، أو بفعل الصدفة. فلو أخذنا مثال الزراعة وحدها، لرأينا أنها حصيلة المعرفة والتجارب المتراكمة لأجيال وأجيال، وأنها نقلت من مجتمع لآخر، حتى أصبحت شيئاً قابلاً للاستخدام حقاً. ونلاحظ أيضاً أن الحيوانات المدجنة هي ليست مجرد أصناف وحشية انتقلت إلى وضع الحياة المدجنة، بل هي أنواع وحشية وأن الإنسان هو الذي حولها إلى حيوانات مدجنة بالكامل. وأن هذا التحول الذي كان شرط استخدامها أيضاً، قد تطلب فترات طويلة من الزمن، وأشواطا صعبة وطويلة من التجريب. والحال أن كل هذا كان ممكناً قبل ظهور الكتابة. إذن وإن بدت لنا الكتابة، قبل قليل كشرط أساسي للتقدم، إلا أنه علينا الانتباه إلى أن عدداً من أوجه التقدم الأساسية، ولربما الأهم من بينها، كانت قد تمت قبل اختراعها، ودون أن يكون لها أي دور فيها.

**جورج شاربونيه**

ولكننا نجدنا، في واقع الأمر ننقاد إلى طرح السؤال ذاته رغماً عنا عند الرجوع إلى كل مرحلة من مراحل هذا التقدم. ويتساءل اللامختص، لم حدث مثل هذا النوع من التقدم في مثل ذلك المكان. وأجد أني كلما توغلت في التاريخ، كلما طرحت على نفسي السؤال ذاته.

**كلود ليفي - شتراوس**

فيما يخص العصر النيوليثي، فإن المشكلة ليست ذاتها تماماً.

**جورج شاربونيه**

نعم ولكن ما هي الشروط التي هيأت لظهور هذا التقدم "يبقى هذا السؤال مفتوحاً.

**كلود ليفي - شتراوس**

**نعم، ولكننا غير متأكدين على الإطلاق، من أن الإنجازات العظيمة للعصر النيوليثي، كانت قد حدثت في مكان واحد، وفي لحظة واحدة فقط. بل أنه من المعقول جداً أنه تحت بعض الشروط التي حاولنا تحديدها -كالانعزال النسبي لبعض الجماعات البشرية، في وديان صغيرة ومحصورة بين الجبال، وتفيد من الري الطبيعي، والتي يوفر لها هذا الإنعزال الحماية أمام غزوات الشعوب الأجنبية - تكون الإنجازات النيولوثية قد حصلت في مناطق متعددة من العالم، وفي كل واحدة منها بمعزل عن الأخرى. وأما فيما يخص الكتابة، فالأمر أكثر وضوحاً. فظهور الكتابة قد تحدد مكانياً** بشكل جيد، ولذا علينا أن نتساءل: بأي شيء ارتبطت؟ وما الذي جرى وقت حصول اختراع الكتابة؟ وما الذي رافقها؟ وما هي الشروط التي حددتها؟

ويمكننا بهذا الصدد، أن نلاحظ، أن الظاهرة الوحيدة، المرتبطة على الدوام، بظهور الكتابة أينما حصلت-ليس في منطقة شرق حوض المتوسط،

وحسب، إنما في الصين فيما بعد، في عصر البشرية الأول، وفي مناطق من أميركا حيث عثر على أشكال من الكتابة سابقة لفتحها- هي ظاهرة تشكل المجتمعات التراتبية، المجتمعات المكونة من أسياد وعبيد، المجتمعات التي تستخدم جزءاً من شعبها ليعمل لمصلحة الجزء الآخر.

وعند ملاحظة ماهية الاستخدامات الأولى للكتابة، نجد أن هذه الاستخدامات، كانت استخدامات للسلطة أولا: الجرودات، الكاتلوغات، الإحصاءات القانونية، التفويضات. وفي كل الحالات التي يتعلق الأمر فيها بالسيطرة على الممتلكات المادية، أو السيطرة على الكائنات البشرية، فهي إحدى مظاهر السلطة بيد البعض إزاء الآخرين، وإزاء الثروات.

**جورج شاربونيه**

السيطرة على السلطة.

**كلود ليفي - شتراوس**

السيطرة على السلطة، ووسيلة لهذه السيطرة، لقد سلكنا طريقاً متعرجاً نوعاً ما، فانطلقنا من مسألة التقدم، وأرجعناها إلى مسألة رسملة المعرفة أو كلينتها. وهذا الأمر تحديداً، لايبدو ممكناً إلا إذا كانت الكتابة موجودة، فالكتابة هي الأخرى لم ترتبط منذ بداياتها، إلا بالمجتمعات التي نشأت على استغلال الإنسان للإنسان. وابتداء من هذه اللحظة فإن مسألة التقدم ستصبح أكثر تعقيداً. فهي في الواقع لا تتضمن بعداً واحداً وإنما بعدين، لأنه إذا توجب على الإنسان -كي يقيم سلطته على الطبيعة- أن يخضع الإنسان لسيطرته، وأن يعامل بعض البشر على أنهم حاجيات له، فإنه لن يعد من السهل الإجابة ببساطة، وبوضوح على الأسئلة التي يثيرها مفهوم تقدم البشرية.

# 3

## الساعة والماكينة البخارية

### جورج شاربونيه

سيد شتراوس، أود اليوم أن أطلب منك متابعة المقارنة بين المجتمعات البدائية والمجتمعات العصرية. وأعود إلى السؤال الذي طرحته عليك أثناء المقابلة السابقة، من أجل الخروج بتحليل أخير، حول ما يميز جذرياً الواحدة عن الأخرى.

### كلود ليفي - شتراوس

أعود إلى سؤالك الذي طرحته في البداية: ما هو الاختلاف الجذري بين هذه المجتمعات؟ أعتقد بأنه علينا أن ننطلق من مفهوم - يجدر التنويه بأنه يمكن لهذا المفهوم أن يتجسد أيضاً في أشكال مختلفة أخرى- المجتمعات التي تستغل جزءاً من جسدها الاجتماعي لحساب جزء آخر أو بالمجتمعات - واستميحك عذراً لاستخدام مصطلحات حديثة لا تحمل كامل معناها في هذا السياق - أقصد بها المجتمعات التي لها طابع ديمقراطي، وقد تتمثل بالمجتمعات التي نطلق عليها "بدائية". وبالخلاصة أن المجتمعات هي مثل الماكينات نوعاً ما، وهنالك نموذجان منها، كما يعلم الجميع، الميكانيكية والحرارية، فالميكانيكية هي الماكينات التي تشتغل على الطاقة التي تتزود منها، وبإمكانها من الناحية النظرية، إذا كانت مصنوعة بشكل جيد، وغير معرضة للاحتكاك أو للتسخين، أن تعمل لزمن غير محدود، بفضل ما تزودت

به من طاقة في البداية. في حين أن الماكينات ذات الديناميكية الحرارية (الثرموديناميكية) ،مثل الماكينات البخارية فإنها تعمل على التفاوت بين حرارة أجزائها، وتحديداً بين حرارة المرجل والمكثف، وهي تنجز عملا أكثر من الأخريات بكثير، بيد أن إنتاجها يؤدي إلى استهلاك طاقتها واندثارها التدريجي.

ولذا يمكن القول أن المجتمعات التي يعنى الأتنلوجي بدراستها، مقارنة بمجتمعاتنا العصرية، هي المجتمعات الباردة، إن صح التعبير، نسبة إلى المجتمعات الساخنة، أو كما هي الساعة مقارنة بالماكينة البخارية. إنها مجتمعات تنتج القليل جداً من الاختلال الذي يطلق عليه الفيزيائيون عادة بـ "القصور الحراري" وتميل إلى المحافظة وبشكل لا متناه على حالتها الأصلية. وهذا ما يفسر لنا، من جهة أخرى، حال هذه المجتمعات التي تبدو وكأنها مجتمعات بلا تاريخ وبلا تطور.

في حين أن مجتمعاتنا، هي مجتمعات لا تقتصر على المغالاة في استخدام الماكينة البخارية وحسب، إنما هي وبسبب بنيتها الشبيهة إلى حد كبير بالماكينة البخارية، تعتمد على الاختلاف بالجهد لإدامة عملها، أي الاختلاف الذي يتحقق باختلاف أشكال التراتبية الاجتماعية. سواء حمل هذا الاختلاف تسمية الاستعباد أو الرق، أو الانقسامات الاجتماعية والطبقية. فليس لهذا أهمية كبيرة عند النظر من البعيد، أو من منظار بانورامي واسع جداً. لقد نجحت مثل هذه المجتمعات في إحداث خلخلة داخلية تستخدمها لإنتاج المزيد من النظام- نحن أمام مجتمعات الصناعة الآلية- والكثير من عدم النظام في آن واحد، والكثير من القصور الحراري على صعيد العلاقات الإنسانية.

**جورج شاربونيه**

إن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن في الحال هو: ما هي نتائج الخلخلة بالنسبة للفرد، وما هي القيمة التي تنطوي عليها مفردة "اللا مساواة" في

المجتمعين البدائي، والمعاصر؟

**كلود ليفي - شتراوس**

إنه اختلاف جذري، ولا أريد التعميم، ووصف هذا الاختلاف بخطوط عريضة، لكي لا يصبح الاعتراض عليه بالاستثناءات، ممكناً. بالطبع! هنالك وراء ما نطلق عليه بـ"المجتمعات البدائية" العديد من أنواع التنظيم الاجتماعي. وهذا ما قلته مراراً ، وهو بإمكان أي مجتمعين بدائيين أن يختلفا عن بعضهما بمقدار ما يختلف كل منهما عن مجتمعنا.

عرفنا مجتمعات بدائية مكونة من طبقات معزولة، والهند هي ليست بالتأكيد المجتمع الوحيد من هذا النوع، مع إنها ليست مجتمعاً بدائياً، بما أنها عرفت الكتابة. ولكن الاختلاف الأبرز يكمن في واقع الأمر، في أن المجتمعات البدائية تجهد، بوعي منها أو بلا وعي، في تفادي الانقسام بين أفرادها. في حين أن هذا الانقسام هو الذي أتاح وحفز على صعود الحضارة الغربية. كما يبدو لي أن أفضل الأدلة هي ما نجده في تنظيمها السياسي.

يمكننا أن نجد في عدد ليس بقليل من المجتمعات البدائية، ولا أقول، فيها جميعاً، بل في عدد من تلك الواقعة على أطراف العالم النائية، نواة أولية لمجتمع سياسي وحكومة إما شعبية أو تمثيلية، تتخذ فيها القرارات من قبل عامة الشعب، عبر مجالس شورى كبيرة، أو من قبل الوجهاء، إن كانوا رؤساء قبائل أو كهنة أو رؤساء دينين، حيث تتم المشاورة ومن ثم التصويت. إلا أن القرارات لا تتخذ إلا بالإجماع. ولكن إن حصل وتولدت، في لحظة اتخاذ أحد القرارات المهمة مشاعر مرارة لدى أية مجموعة مهما كانت صغيرة، كتلك التي تتولد لدى الخاسر خلال التشاور الانتخابي، فإن هذه المشاعر، وما يصاحبها من ردود أفعال سلبية وحزينة، تشرع بممارسة التأثير على النتيجة المحصلة بقوى هي أشبه ما تكون بالسحرية.

علاوة على ذلك، يجري عند اتخاذ أحد القرارات المهمة في بعض

المجتمعات - وهنا يحضرني مثال المجتمعات المحيطية- تنظيم نوع من المصارعة الطقسية في ليلة اتخاذ القرار أو في اليوم السابق له، حيث تقام مباريات مصارعة مزيفة، دافعها تصفية جميع النزاعات القديمة، حتى أنها تؤدي في بعض الأحيان إلى وقوع جرحى ( على الرغم مما يبذل من جهود لتفادي الإصابات الخطيرة). أي أن المجتمع يبدأ أولاً بتطهير روحه من جميع أسباب الانشقاق، وبعد أن تنتعش المجموعة، وتستعيد حيويتها، وتتخلص من أحقادها، تغدو في موقف يمكنها من اتخاذ القرار بالإجماع، والانضمام إلى الرغبة الحسنة للجميع.

**جورج شاربونيه**

بمعنى آخر، وحسبما فهمت، فإن حالة الإجماع هذه لا تعتمد على القرار، إنما على حالة تطبيق هذا القرار.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، بالضبط، إنها حالة إجماع ضرورية للإبقاء على الجماعة بوصفها جماعة، هذا يعني، مع الأخذ بعين الاعتبار ما قلناه قبل قليل، توفير الوقاية ضد خطر الانقسام، وخطر التراتبية المدلسة، التي تنسل إلى المجموعة الاجتماعية، لتفرق بين من يزعم إنه الجانب السيئ، وبين الجانب الحسن من الأفراد. وبعبارة أخرى، لا وجود للأقلية على الإطلاق، لأن المجتمع يحاول أن يستمر وكأنه ساعة تشترك فيها جميع التروس وبشكل متناغم في النشاط ذاته، وليس كتلك الماكينات التي تظهر وكأنها تخفي في داخلها خصومة كامنة، متمثلة بمصدر الحرارة وبمصدر التبريد.

**جورج شاربونيه**

يبدو من خلال كل ما تقوله، إنه يمكننا تبين أفكار جان جاك روسو.

**كلود ليفي - شتراوس**

لم لا...

**جورج شاربونيه**

إن الإجماع كما يعرفه جان جاك روسو، هو القرار الذي يتخذ بالإجماع وينص على احترام قرار الغالبية. وهذا الإجماع قريب من الإجماع الذي تحدده أنت.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم هذا هو بالضبط. لم يكن روسو على إطلاع بالأمثلة التي أشرت إليها، لأن مشاكل الحياة السياسية للشعوب البدائية، لم تبحث إلا في وقت متأخر. ولم تتوفر في زمنه ما يكفي من عناصر المعلومات. إلا أن المثير هو إن روسو قد لاحظ بأن حالة الإجماع هذه هي الشرط النظري لوجود مجتمع ما. علماً بأن هنالك شعوب في غاية البساطة، استطاعت أن تضع هذا المبدأ موضع التطبيق بشكل منهجي ودائم. وأصعب مشكلة حصلت لروسو كانت عندما حاول الانتقال من قاعدة الإجماع، وكانت الوحيدة المدعمة بالقانون، إلى ممارسة الاقتراع الذي يؤدي إلى الفوز بالغالبية المطلقة.

**جورج شاربونيه**

إن الإجماع المقبول لدى روسو، يقول: أنا أتنازل عن حريتي من أجل المشاركة في سيادة المجموع.

**كلود ليفي - شتراوس**

بالطبع فهو يرى أن الإرادة العامة هي ليست الإرادة الشاملة، أو إرادة غالبية الشعب المعبر عنها في مناسبات خاصة. إنما هي القرار الكامن والدائم الذي يرتضي الفرد بموجبه أن يكون عضوا داخل المجموعة.

**جورج شاربونيه**

هذا صحيح، نحن لا نجمع على اتخاذ القرارات، إنما نجمع على إطاعة

القرارات المتخذة، ويبدو لي أننا لسنا بعيدين جداً عن الحالة التي حددتها لتوك.

**كلود ليفي - شتراوس**

إنني أتفق معك تماماً، وأظن أن روسو في العقد الاجتماعي - ما دمنا الآن بصدد التفكير بالعقد الاجتماعي- قد صاغ الفكرة الأعمق، والأكثر قابلية على التعميم، أي التطبيق على عدد كبير من المجتمعات، حول ماهية التنظيم السياسي، والشروط النظرية اللازمة لقيام أي تنظيم سياسي.

**جورج شاربونيه**

بيد أننا بعيدون كل البعد عن ما لدينا من أشكال اجتماعية. عند العودة إلى ما قلته قبل قليل عن نوع المجتمع الذي نعيش فيه حالياً، والذي هو بأشد الحاجة إلى الاختلاف الحراري لكي يديم بقاءه، فإنني أخلص إلى القول بأن الديمقراطية هي أمر غير ممكن على الإطلاق في وضعنا الاجتماعي الحالي. ثم إن كان هذا الاختلاف لازماً لعمل الماكينة، وكان المجتمع مضطراً إلى الإبقاء على هذا الاختلاف لو أراد الاستمرار في الحياة، فأن النتيجة التالية التي أخلص إليها هي أن كل ديمقراطية مستحيلة.

**كلود ليفي - شتراوس**

أنت تجرني إلى ميدان هو ليس ميدان الأتنلوجي تحديداً، لأنك تطلب مني التفكير ليس بالساعات الصغيرة- هكذا شبهت قبل لحظة المجتمعات البدائية- بل وتريد مني أحكاماً على هذه الماكينات البخارية الضخمة، أي المجتمعات المعاصرة، مع ذلك أنا أعتقد، إنه بإمكاننا التعمق بالفكرة التي أوجزتها للتو، ولكننا سوف لن نصل بها حتى النهاية.

يمكنني أن أوجز ما قلته على هذا النحو: إن المجتمعات التي نطلق عليها المجتمعات البدائية، هي أنظمة دون قصور حراري أو أنظمة ذات قصور حراري ضعيف للغاية، وتعمل بدرجة حرارة صفر مطلق- ولسنا بصدد

الحديث عن الحرارة بمفهوم عالم الفيزياء، إنما حرارة " التاريخ"، ثم أن هذا ما نقصده بقولنا أن هذه المجتمعات تفتقر إلى التاريخ -أي أنها تنم بشكل كبير عن مظاهر ذات طبيعة ميكانيكية تتفوق على ما فيها من مظاهر سكونية. ومن المدهش أن الوقائع التي يستسهل الاتنلوجيون دراستها، من قبيل نظم القرابة والزواج والمبادلات الاقتصادية والمراسيم والأساطير، تتضح في الغالب، عند مقارنتها بنموذج الآلات الميكانيكية البسيطة، المنتظمة العمل، وتنجز عددا من الدورات، فالماكينة تمر بعدد من الحالات بشكل متعاقب، ثم تعود إلى نقطة البداية، وتستأنف مسارها الأولي. ويمكننا القول أن المجتمعات ذات التاريخ، على غرار مجتمعاتنا، هي مجتمعات تملك حرارة أعلى، أو لنقل بشكل أدق أن هنالك تفاوت كبير بين درجات الحرارة الداخلية لنظامها – وهو تفاوت يتولد جراء اختلافاتها الاجتماعية. وبالتالي لا ينبغي علينا أن نميز بين مجتمعات ذات تاريخ، ومجتمعات دون تاريخ. ففي واقع الأمر، تمتلك جميع المجتمعات البشرية، تاريخاً يتساوى بالطول طالما إنه يعود إلى أصل الجنس البشري. ولكن، الذي يحصل هو أن المجتمعات التي نطلق عليها مجتمعات بدائية، تسبح في سائل تاريخي، وتجهد إلى منعه من النفوذ إليها، في حين أن مجتمعاتنا، تستبطن التاريخ، إن صح التعبير لتجعل منه المحرك لتطورها.

والآن أعود إلى السؤال الذي طرحته في البداية، أي ما مدى عجزنا على اختزال هذا الاختلاف بين المجتمعين؟

في الواقع أن كل مجتمع من المجتمعات ينطوي على الوجهين، أي أن كل مجتمع من المجتمعات هو، وفي آن واحد، الماكينة، ونتاج العمل الذي تصنعه هذه الماكينة. فمن جهة كونه ماكينة بخارية فإنه يصنع "القصور الحراري" ومن جهة نظرنا إليه كمحرك فهو يصنع النظام. إن هذه السمة المزدوجة- من نظام واختلال- تتوافق حسب مفاهيمنا، مع منهجين للنظر إلى أية حضارة: - فهنالك من جهة الثقافة، والمجتمع من جهة أخرى.

فالثقافة داخل شكل حضاري معين، هي مجموع العلاقات التي تربط أفرادها بالعالم، وأما المجتمع، فهو يعني تحديداً العلاقات التي تربط الناس ببعض. فالثقافة هي التي تصنع التنظيم، وذلك عندما نزرع الأرض، ونشيد المنازل، وننتج الحاجيات المصنوعة....

**جورج شاربونيه**

بالتالي فإن المجتمع منفصل عن العالم...

**كلود ليفي - شتراوس**

إنه كذلك، ولكنه يبقي مع ذلك في علاقات تكاملية معه. ومما تجدر ملاحظته في هذا الصدد، هو أن غوبينو - وكان أول من لاحظ عنصر القصور الحراري الذي ذكرناه، أي الاختلال الذي يشكل العامل الملازم للتقدم، والسمة الجوهرية للمجتمع- قد وضعه بشكل" طبيعي" نوعاً ما، عند أبعد حد ممكن من الثقافة، وأبعد عن ما ينبغي له أن يكون، إذ إنه وضعه في الطبيعة، عند مستوى الاختلافات العرقية. وبذا يكون قد وضع تقابلاً جلياً بين الاثنين، ولكن بما إنه كان أول من لاحظ هذا التقابل، فقد منحه بعداً كبيراً .

وفي هذه الحالة يمكننا القول بأن كل ميدان اجتماعي -هذا إن كان بالإمكان أن نسمي المجتمع ميداناً اجتماعياً - يصنع القصور الحراري، أو الاختلال، من باب كونه مجتمعاً، ويصنع النظام من باب كونه ثقافة. إن هذه العلاقة المعكوسة هي التي تترجم، على ما يبدو لي، الاختلاف بين أولئك الذين نسميهم البدائيين، وأولئك الذين نسميهم المتحضرين. فالبدائيون لا يصنعون من ثقافتهم سوى القليل من النظام، وهم من نسميهم اليوم بالشعوب المتأخرة، ولكن مجتمعهم بالمقابل لا يصنع إلا القليل من القصور الحراري.

وبالخلاصة، فإن هذه المجتمعات التي تسودها المساواة، هي من النوع

الميكانيكي، وتخضع لقاعدة الإجماع التي تحدثنا عنها قبل قليل. وعلى العكس فإن المتحضرين يصنعون الكثير من النظام في ثقافتهم، وهذا ما يدلل عليه استعمالهم للماكينة، والآثار العظيمة للحضارة، ولكنهم يصنعون الكثير من "القصور الحراري" في مجتمعهم، مثل النزعات الاجتماعية، والصراعات السياسية، وكل تلك الأشياء التي يحمي البدائيون أنفسهم منها، بشكل واعي ومنتظم، قد لا نتوقع وجوده لديهم ربما.

إذن فأن المشكلة الأساسية للحضارة كانت الإبقاء على التمايز. وقد تحقق لها هذا التمايز مع العبودية، وبعد ذلك مع نظام الرق، ومن ثم مع نشوء البروليتاريا. وعندما أخذ النضال العمالي يميل إلى إزالة التمايزات، اندفعت مجتمعاتنا نحو إيجاد تمايزات خلافية. ذلك بفضل الكولينيالية، والسياسات التي نطلق عليها بـ "الامبريالية". أي عندما أصبحت تبحث بشكل دائب في داخلها، أو من خلال إخضاع الشعوب المحتلة، عن تحقيق تمايز بين جماعة مهيمنة، وجماعة مهيمن عليها، بيد أن هذا التمايز كان مؤقتاً على الدوام، كذلك الموجود داخل الماكينة البخارية التي تميل إلى السكون، لأن مولد البرودة يسخن، ومولد الحرارة يبرد.

إن التفاوتات التمييزية، تنزع إلى التساوي، مما يحتم في كل مرة، خلق تفاوتات تمييزية جديدة. فعندما أصبح من الصعب تحقيق ذلك وسط الجماعة الاجتماعية، حصلت تركيبات أكثر تعقيداً، كتلك التي أعطتنا الإمبراطوريات الاستعمارية أمثلة عليها.

إذن سألتني أن كان بإمكاننا اختزال هذا التمايز؟ أم إنه أمر لا رجعة لنا عنه؟ وأقول لك، إن ما يمكننا تصوره، لو أردنا تحقيق التقدم وقدر أكبر من العدالة الاجتماعية في مجتمعاتنا، هو ضرورة نقل القصور الحراري من المجتمع إلى الثقافة. ربما يبدو أن ما أقوله هو شيء في غاية التجريد، ولكنه في الواقع ليس سوى تكرار لما قاله سان سيمون، في إن مشكلة الأزمنة الحديثة تتمثل بانتقالها من قيادة الأشخاص إلى إدارة الأشياء. إن

"قيادة الأشخاص" تعني أن هنالك مجتمع، وقصور حراري متنامي"، في حين أن "إدارة الأشياء"، تعني ثقافة، وإبداع متزايد الثراء والتعقيد. مع ذلك فإنه سيبقى هنالك على الدوام، اختلاف، أو لنقل تقابل، بين مجتمعات المستقبل العادلة، وبين المجتمعات التي يدرسها الأتنلوجي. وهي بلا شك، ستعمل جميعها عند درجة حرارة قريبة جداً من الصفر التاريخي، ولكن بعضها سيعمل على صعيد المجتمع، بينما سيعمل البعض الآخر على مستوى الثقافة، وهذا ما نعبر عنه أو ما ندركه بشكل مشوش، حينما نقول أن الحضارة الصناعية هي حضارة منزوعة من إنسانيتها.

# 4

# مستويات الأصالة

**جورج شاربونيه**

الذي فهمته من كلامك، هو إن لا قطيعة بين الفئات الشعبية المختلفة داخل المجتمع البدائي، وإن هنالك ربما تفاوت بين الثروات، إلا أن اللامساواة التي ربما نجدها لا توازي تلك التي في مجتمعنا.

**كلود ليفي - شتراوس**

لنقل، إن هذا هو الحال على الأقل في المجتمعات التي تشكل نماذج من النوع الجيد. لأنه، كما سبق لي وأن قلت، هناك مجتمعات لا نعلم بالضبط في أية خانة نضعها. صنفت هذه المجتمعات ضمن الفئة التي لم تعرف الكتابة، مع ذلك ظهر أن لديها نواة أولية لمشاريع اقتصادية. ويحضرني هنا مثال عدد من المجتمعات المحلية التي تعيش على الساحل الكندي من المحيط الهادي، وبالذات تلك التي باتت مألوفة لدينا بفضل أعمدتها الطوطمية الضخمة، وأشكال منحوتاتها المتقنة الصنع. كانت هذه المجتمعات تمارس العبودية، واتضح أن طبقات معينة فيها اكتنزت الثروات على حساب طبقات أخرى. لذا علينا أن نكون حذرين، وأن لا نقابل عفوياً كل النماذج مع بعضها، بل بعض من الحالات الواضحة فقط.

**جورج شاربونيه**

ألا تجد أن هنالك داخل مجتمعاتنا نوع من التفاوت الذي لا يعد مقبولاً في أي من المجتمعات البدائية ؟ وغدونا نشهد ظهور أنواع من القطيعة داخل المجموعة، لا تعبر عن اختلاف أو تمايز اقتصادي بين الطبقات؟

**كلود ليفي - شتراوس**

ماذا تقصد بهذا؟

**جورج شاربونيه**

يبدو لي، أنه أصبح داخل عدد معين من البلدان العظمى، كالولايات المتحدة أو فرنسا، ما يشبه الهوة - إذا جاز التعبير - بين جزء من المجموعة الذي تكرس للإنتاج، وجزء آخر تكرس للإعداد الفعلي للثقافة. هل إن أشكالنا الاجتماعية هي التي حتمت ظهور هذا التفاوت؟ أليس هنالك من أمل في ردم هذه الهوة؟ أم هو أمر لابد منه لإدامة عمل مجتمعاتنا؟ يبدو إن هنالك عدم تناغم، وعدم انسجام لا يصعب رصدهما. أشرت إلى مثال فرنسا والولايات المتحدة، ولكنني أعتقد أن علينا معاينة الشيء ذاته في بلدان أخرى كذلك. تستحضرني فرنسا والولايات المتحدة، لأني أرى أن هذا الأمر يبرز فيها بوضوح شديد. وكأن مجرى الأمور فيها يقول أن الوعي قد انتقل إلى عدد معين من الأفراد، و أنحرم منه الآخرون بالكامل. وبعبارة صريحة أكثر، أقول كما لو أن الوعي احتمى لدى أقلية من الأفراد، وكما لو أن المعرفة قد فاتت على بعضهم، ونأت بعيداً جداً، و غدت عصية على إدراكهم. لعلي بهذا بالغت في تبسيط الأمور.

**كلود ليفي - شتراوس**

نحن إزاء ضرب من التخصص أكثر منه ضرب من التراتبية. وأعتقد شيء يضاهيه عند هذه أو تلك من المجتمعات الأهلية. ولكنها تبقى مجتمعات يشترك كافة أفرادها في ثقافة المجموع، بشكل أكثر تكاملاً، وشمولاً مما هي الحال لدينا.

**جورج شاربونيه**

: في الحالة هذه، يبدو لي وبشكل جلي جداً، أن مجموعتنا لو أخذناها بكاملها - باستطاعتنا إدراج مجموعات أخرى، أي أن لا نقصر المثال على فرنسا - أقول أن مجموعتنا لا تتعرف على نفسها في الأفراد الذين يفرزون ثقافتها، أو في الذين يحضرون لهذه الثقافة.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، أنا أفهمك، وأقول أن الفرضيتين قابلتان للتحقق. في المجتمعات التي نطلق عليها بالبدائية، نلاحظ وجود مشاركة جماعية في الثقافة، التي تتم من خلال المراسيم الدينية الكبيرة، مثل الأعياد والرقص وكلها تحتل مكانة لا يستهان بها في حياة هذه المجتمعات، ولها القدر ذاته من الأهمية لما للأنشطة المكرسة للإنتاج. إذن الحكماء والكهنة وزعماء المراسيم الطقسية، هم من يجسد نمط الحياة، ونوع السلوك، وطريقة فهم الكون المثلى للجماعة بكاملها. نحن هنا إذن على طرفي نقيض من الوضع الذي تصفه داخل مجتمعاتنا. ولكن لنتأمل حالات أخرى. لو أخذنا في سبيل المثال، حالة طبقة الحدادين، في المجتمعات الأفريقية، أو في بعض المجتمعات من النوع الرعوي، لرأينا أن طبقة الحدادين لا تتصل بالحيوانات والنباتات إنما مع المعدن الكامن في الأرض، ومع النار، وهم يملكون معرفة وتقنيات تشكل نظاما لا يمت بصلة إلى نظام المجموعة -وبالتالي فقد أصبح لهم مكانة خاصة، وينظر إليهم بمزيج من الخشية والإعجاب والعدائية، يبدو لي أن هذا الموقف يشبه أو يكاد أن يكون شبيهاً بالمكانة التي يشغلها بعض المختصين في مجتمعاتنا المعاصرة.

**جورج شاربونيه**

: ولكن هل هنالك رغبة كبيرة بإزالتهم؟ أو الرضوخ الكامل لوجودهم وضرورة....

**كلود ليفي - شتراوس**

آه نعم، خليط من المشاعر في غاية الغموض. لقد أدهشني ما قرأته مرة في صحيفة - لأني لم أر النص الأصلي - عن نتائج بحث حديث أجري في الولايات المتحدة، عن الشباب من كلا الجنسين، لتحديد الصورة التي يحملها المراهقون عن رجل العلم - وبطبيعة الحال، فإن العالم في وقتنا الحالي يعني عالم الذرة- والحال هو أن هذه الصورة والمواقف التي رافقتها، كانت تجمع بين نوع من الخشية والنفور( فالفتيات أكدن بأنهن لن يتزوجن من رجل علم على الإطلاق، وإن كن يحملن له إعجاباً أشبه بالإعجاب الصوفي أو الديني) ونجد في أن هذه المواقف قريبة جداً من تلك التي نلاحظها في المجتمعات البدائية إزاء طبقات الحدادين.

**جورج شاربونيه**

أرجو أن تسمح لي أن أكون سطحياً قليلاً. فأروي لك هذا الاستشهاد، وهو أمر أجده مدهشاً في رواية غوبينو، حين يجعل إحدى شخصياته تقول في حديثها عن شخص آخر: "كان له وجه صغير وقبيح يشبه وجه عالم" وأنا أعتقد أن هذه العبارة تحمل الكثير من المعنى. عندما يقول غوبينو "عالم" فهو لا يقصد، على ما يبدو لي، العالم وحسب، وإنما كل أولئك الذين يفرزون نموذجاً من الفكر. وأعتقد أنها تعني أيضاً: الفنانون والشعراء والكتاب، وبالخلاصة كل أولئك الذين نطلق عليهم بـ "المثقفين". ويبدو لي أن هؤلاء قد أصبحوا يزدادون عزلة في مجتمعاتنا. فهم من ينتج الثقافة، ولكن المجموعة لا ترى أن ثقافتها هي من صنع هذه الأقلية. ويبدو لي أن المجموعة تنبذ هذه الأقلية، وأن الانفصال بين المجموعة ومثقفي المجموعة هو أكثر خطورة، وأكثر استحالة على الاختزال من ذلك الذي يظهر على الصعيد الاقتصادي بين الطبقات الاجتماعية، التي تنزع في العادة إلى التكافؤ اقتصادياً.

**كلود ليفي - شتراوس**

إنها ليست من الطبيعة نفسها، بالتأكيد...

**جورج شاربونيه**

هل أن هذا النوع الثاني من الانفصال مشروط بأشكالنا الاجتماعية، وهل هو شرط لازم لعمل مجتمعاتنا؟

**كلود ليفي - شتراوس**

هنا، عليّ أن أعتذر، وأعلن عدم أهليتي، فليست لدي هنا إجابة لك. لأن كل المشاكل التي تمس دور الفنان ومكانته في المجتمعات التي نسميها البدائية، وأرى بأنك مهتم بشكل خاص بالفنان أكثر...

**جورج شاربونيه**

كلا، كلا، كلا، على الإطلاق.

**كلود ليفي - شتراوس**

أنتبه، هنالك مع ذلك اختلاف واسع. إن تعلق الأمر بعالم، وكان عالم جيد، لأصبح متيقناً لخوض حياة مهنية ناجحة.

**جرج شاربونيه**

ولكن الفنان هو الآخر يؤدي مهنة، إنه يندمج بالمجتمع أيضاً، وحتى بودلير كان مندمجاً.

**كلود ليفي - شتراوس**

لا أدري، ربما ليس أثناء حياته بالضبط.

**جورج شاربونيه**

أعتقد أن للاندماج معنى أكبر من ذلك الذي نتحدث عنه، بالعادة

**كلود ليفي - شتراوس**

تطلب مني أن أقدم لك مقارنة، بيد أني سوف لن أكون اتنلوجيا، إن سمحت لنفسي بالحكم على وضع مجتمع بعينه، ولاسيما عندما يكون هذا المجتمع هو مجتمعنا، بالاستناد على معاينات مستقاة من مجتمعات أخرى.

فضلاً عن ذلك، نحن لا نعرف من هو الفنان بالضبط، أو من الذي نحسبه عالماً في المجتمعات التي نطلق عليها بـ"البدائية". كلُ ما نعلمه هو أن المواقف يمكن أن تتنوع بشكل غير اعتيادي، وإن عدنا إلى مجتمعات الساحل الباسفيكي أو المحيط الهندي في كندا، والتي أشرت إليها قبل قليل، لوجدنا أن هناك فنانين مختصين - وأقول كان هنالك، لأنه لم يعد لهم وجود في الوقت الحاضر - معروفين بأسمائهم، ويتمتعون بشهرة، حتى أن النبلاء كانوا يوصونهم بعمل منحوتات أو رسومات لهم، فهم وحدهم القادرون على دفع أقيامها، وهي الأثمان ذاتها التي تدفع للوحة، في يومنا هذا، لعمل لـ"ماتيس" أو لـ"بيكاسو" ولكن ليس أقيامها بالمال، بل بالعبيد أو الممتلكات المادية. ودعنا نقارن هذا الموقف، مع ما نلاحظه في مناطق أخرى، والتي كانت تعد من أكبر مراكز الإنتاج الفني، وهي حوض السبيك SEPIK في غينيا الجديدة. ففي هذه المنطقة لا تزال هنالك مجتمعات - ليست كلها- جميع من فيها هم من النحاتين. فالرجال ينحتون في أوقات فراغهم، وإن لم يتمتعوا بالقدر ذاته من الموهبة، بيد أنهم جميعهم قادرون على إنتاج هذه الأعمال التي نضعها في متاحفنا، لذا فإنك ترى أنه بإمكاننا معاينة وجود نتاج أستطيقي من مختلف الأشكال...

**جورج شاربونيه**

ثم أن التقدم، الذي يبدو أن له معنى، أو لنقل بالأحرى المعنى الذي ننسبه له، لا يملك هذا المعنى داخل المجتمعات التي ندرسها.

**كلود ليفي - شتراوس**

حسناً...

**جورج شاربونيه**

إذن لا معنى لهذا الأمر.

**كلود ليفي - شتراوس**

كلا، بالطبع. إن كل واحد من هذه المجتمعات تعتقد أن هدفها الأساس وغايتها النهائية، هي الإبقاء على ما هي عليه داخل وجودها، وإدامته مثلما صنعه الأجداد، لا لسبب إلا لأن الأجداد صنعوه هكذا. ما من حاجة لمبرر آخر. حينما نسأل المرشد عن سبب هذا التقليد أو تلك المؤسسة، فإن الجواب الذي نتلقاه منه هو واحد: " صنعونا على هذا النحو، وسنبقى هكذا إلى الأبد". فهذا المجتمع في واقع الأمر لا مبرر له سوى وجوده، وتقوم شرعيته على ديمومته.

**جورج شاربونيه**

مع أن التقدم في مجتمعاتنا يعني التطور، والتغير، ولا شيء آخر.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، ولأن مجتمعاتنا أيضاً، تعمل على الاختلافات في الطاقة، وعلى الفوارق الداخلية.

**جورج شاربونيه**

ولكن ألا تعتقد بأن التقدم بات أمراً محتماً في مجتمعاتنا؟ وهو لم يعد خاضعاً لإرادة الإنسان بالمرة؟ وإنه يرتبط بالكامل بما يتحقق من معارف، وبالتالي فإن المعرفة هي التي تحدده بالكامل؟ ثم ألا تنطوي المعرفة، أو المناهج المعرفية على حتمية تجعلنا نقف عاجزين إزاءها؟

**كلود ليفي - شتراوس**

هذا ما يبدو لي، لأننا في الواقع لو طلب منا رأينا بصراحة بأحد مظاهر

التقدم- وحالياً هنالك حديث عن مسألة تطوير الطاقة النووية-، فمن الجائز جداً أن يكون رد الكثيرين منا: " كلا من الأفضل أن لا نحصل عليها، وأن نبقى على ما نحن عليه حالياً ". إن امتلاك السيارة لا يبدو لي كامتياز جوهري، وإنما هو حماية ضرورية، في مجتمع يمتلك الكثير من أفراده السيارة. ولكن إن قدر لي الاختيار، وشاء أقراني التخلي عنها، فكم ستكون سعادتي كبيرة عندما أرمي بها في الزبالة!

**جورج شاربونيه**

نعم . أنا أعلم جيداً بأني ابتعدت عن علم الأناسة، ولكن يبقى هنالك سؤال، أجدني أنا غير المختص، الإنسان العادي، مجبراً على طرحه، وهو كيف يمكن للإنسان أن يتدخل في، على ما يبدو، المسيرة حتمية، إنها لا تخضع لنا، بل لسلطان المعرفة ذاتها؟ وترد إلى ذهني،على سبيل المثال، جميع المواقف التي نعدها عادة مواقف في الكرم. أنها على الدوام غير مجدية، وبلا فائدة على الإطلاق. إنه التقدم الاقتصادي، أو التقدم التقني الذي يجود بهذا الموقف في حين إنه كان ينسب في الماضي إلى الكرم الإنساني، وإن لم يقدر له يوماً أن يحققه بذات نفسه. والحقيقة هو أن أقامة سوق ما في المكان الفلاني هو الذي سيتيح للناس الحصول على المنافع التي هم بحاجة إليها، ولكن طالما أن شروط إقامة مثل هذا السوق غير متحققة، فأنهم سيبقون ما حيوا محرومين من هذه المنفعة، وإن ظلوا يطالبون بها باسم حقوق الإنسان. وبإمكاننا نقل هذا الاستدلال إلى جميع الميادين.

**كلود ليفي – شتراوس:**

**ألا تعتقد أن هذا النوع من عجز الإنسان إزاء نفسه، يعود وبالدرجة الأساسية إلى التوسع الديموغرافي في المجتمعات الحديثة؟ فمن المعقول أن تكون المجتمعات الصغيرة، والمجموعات الصغيرة المؤلفة من بضعة عشرات الآلاف من الأشخاص، قادرة على اتخاذ القرارات الواعية والناضجة**

بخصوص أوضاعها، وتغييرها أن دعت الحاجة لذلك. أما فيما يخصنا نحن، فأن ما نعيشه من حالة عجز تتأتى، على ما يبدو لي، من الكتلة البشرية غير العادية التي نعيش في وسطها. إننا لم نعد نعيش تحت نظام حضارة قومية، بل نزداد قرباً من تحقيق حضارة عالمية أو شبه عالمية. ولذا فإن هذا النظام الجديد من التوسع وهذا التغير الهائل لأبعاد المجتمع البشري هو الذي جعل هذه المجتمعات تخرج عن السيطرة.

**جورج شاربونيه**

نعم، ولكن يبدو لي في الوقت ذاته أن هذا النمو الديموغرافي يضاعف من عدد السلطات نوعاً ما، مما يبقي أمر حل الكثير من المسائل منوطاً بعدد معين من الأشخاص، وبأن مهما كان عدد المسائل التي تثيرها، سيبقى غيرها الكثير ينتظر الحل.

**كلود ليفي - شتراوس**

لا جواب لي على هذا. كما أني لا أعتقد أن بإمكان أحد أن يعطيك جواباً له، والاتنلوجي، هو أقلهم قدرة. فمن خلال محاولته الكشف عن الاختلاف بين المجتمعات التي يدرسها وبين المجتمعات الأخرى (عدا موضوع وجود الكتابة أو غيابها، ووجود أو غياب مقولة التاريخ، كصيغة لازمة للمجتمع، وسيلته للتعرف على نفسه، أليس كذلك؟)، سيجد الاتنولوجي أن المجتمعات البدائية، ولا أقول بشكل مطلق، ليس لها ماض، إلا أن أفراد هذه المجتمعات لا يشعرون بالحاجة إلى الاستعانة بمقولة التاريخ، إذ لا معنى لها بالنسبة لهم، ولأنها لم تكن موجودة بالنسبة لهم يوماً ، فلا وجود شرعي لها بنظرهم، في حين أنها العكس غي نظرنا.

**جورج شاربونيه**

على العكس طبعاً.

**كلود ليفي - شتراوس**

لذا أصبح من اللازم إدراج مقولة أخرى، هي العلاقات ما بين الأفراد داخل المجتمع. إن الأعداد الصغيرة لهذه المجتمعات، هي في كل الأحوال، تهيئ إلى أن يعرف جميع أفراد المجتمع بعضهم البعض، في حين أن هذا الأمر يصبح مستحيلاً في حال تجاوز عدد السكان رقماً معيناً.

**جورج شاربونيه**

علينا أن نستبدل في مجتمعاتنا مفردة "أعرف" بمفردة "أقبل". بذلك يكون بالإمكان المحافظة داخل مجتمعاتنا على نوع من المعرفة الأولية، حيث أقبل بالآخر بقدر قبولي لأكثر شخص أعرفه.

**كلود ليفي - شتراوس**

نحن نعلم بأنه هنالك اختلاف، ليس في الدرجة وحسب، إنما في الطبيعة أيضاً، بين إدارة المجلس البلدي وإدارة البرلمان. فالقرارات في الحالة الأولى، لا تتخذ طبقاً إلى مضمون أيديولوجي معين فحسب، إنما تتخذ كذلك بعد الإطلاع على ما يفكر به زيد أو عمرو من الناس، وما يمثلونه عملياً في المجتمع. بالإمكان إدراك السلوك الإنساني بشكل شامل. وهنالك بالتأكيد الدور الذي تلعبه الأفكار، وهي غير قابلة للتأويل من خلال تاريخ كل فرد، ووضعه الاجتماعي، ونشاطه المهني، داخل القصبة الصغيرة. إلا أن مجموع هذه الأمور تصبح مستحيلةً عند تخطي رقم معين من السكان. وهذا ما أطلقت عليه، في إحدى المرات، بمستويات التأصل. وحتى في مجتمعاتنا، نجد بطبيعة الحال، درجات من التأصل. إنها تلك المجموعات المؤسساتية أو اللامؤسساتية، حيث يمتلك أفرادها معرفة بعضهم البعض. بيد أن المستويات غير الأصيلة تزداد عدداً في مجتمعاتنا. إنها كل تلك المجموعات التي ينفصل رجالها الحقيقيون أو يجتمعوا عن طريق الوسطاء أو البدلاء، إن تعلق الأمر بالهيئات الإدارية أو الأثر الآيديولوجي. وهكذا، لو تجرأ الأتنلوجي وسمح لنفسه تأدية دور الإصلاحي، لقال "هذه هي حصيلة تجربتنا مع الآلاف من المجتمعات. خذوا ما يفيدكم منها يا رجال

اليوم". ولدعا بلا شك إلى اللامركزية، على جميع الأصعدة، على نحو يتيح تنفيذ أكبر عدد من الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية عند هذه المستويات من الأصالة المكونة من مجاميع من الرجال والنساء الذين لديهم معرفة محسوسة عن بعضهم البعض.

**جورج شاربونيه**

ألا يمكن التعويض، بمقدار ما، عن هذه المعرفة المحسوسة بين الأفراد، بإعداد أسطورة عن الإنسان، تكون مقبولة لدى الجميع، وقادرة على تحقيق أكبر قدر من الأصالة الممكنة.

**كلود ليفي – شتراوس**

ولكن هنالك تناقض بين المصطلحين! إذ يبدو لي، أن مفردة "أسطورة" تتنافر مع مفردة "أصالة".

**جورج شاربونيه**

أعلم جيداً، ولهذا السبب قلت " ألا يمكن التعويض، بمقدار ما".

**كلود ليفي – شتراوس:**

كلا على الإطلاق! إن الأسطورة هي أللا أصالة المطلقة. لقد حددت الأصالة بالسمة المحسوسة للمعرفة التي يمتلكها الأفراد عن بعضهم البعض، في حين أنه ليس هنالك ما هو أكثر تجريداً من الأسطورة، على الرغم مما تبدو عليه. توظف الأسطورة عدداً من الأفكار التي لو أردنا تحليلها، لتطلب الأمر منا اللجوء إلى المنطق الرمزي. وهذا ما يبرر رغم أنه ليس الاستخدام الاصطلاحي للعبارة سبب هذا التشابه الدلالي بين كلمتي الأسطورة والتخريف.

**جورج شاربونيه**

نعم، أن هاتين العبارتين متقاربتان، ولكن مهما بلغنا من درجة في

اللامركزية، وما هنالك من نمو متزايد لهذه الحشود السكانية، إلا إنه لم يعد هنالك أمل لقيام العلاقات المحسوسة التي كنت تتحدث عنها، وينبغي إذن تعويضها بشيء آخر.

**كلود ليفي – شتراوس**

نعم، ولكن ليس هذا هو دور الأتنولوجي. وأنا هنا مضطر إلى مجاراتك كثيراً مع أني لا أحب أن أفعل هذا كتابياً، فالحديث يغرينا بقول الكثير من الأشياء التي نمتنع عنها عند الكتابة، عندما أحاول مد يدي إلى المصلح، مع أني لن أوفق إلا بلمس أطراف أصابعه. ثم ما هو الشيء الممكن؟ لا علم لي بذلك. لقد بات الأتنلوجيون، وكتحصيل حاصل، أصحاب غير جديرين لتجربة سوسيولوجية وفلسفية هائلة، ألا وهي تجربة المجتمعات التي نطلق عليها بالمجتمعات البدائية أو المجتمعات غير الكتابية والتي في طريقها إلى الزوال الآن، فكان دورنا يتلخص بالمحافظة على ما يمكن المحافظة عليه فيها. وإن أنت سألتني "ما هو الدرس الذي استخلصته؟" فإني سأقدم لك هذا الجواب على ما يحمله من فائدة. والآن هل بإمكان هذا الدرس أن يكون مفيداً لرجل اليوم أو رجل الغد؟ هذا ما لا أعلم فيه.

# 5

## الفن والجماعة

**جورج شاربونيه**

ما هو نوع الاختلاف الذي يعاينه الاتنلوجي بين ما يطلق عليه فن المجتمعات البدائية وفن الأزمنة الحديثة، ولا نقول الفن الحديث؟

**كلود ليفي - شتراوس**

أولاً علينا أن نميز أمراً في هذه المقولة الغامضة قليلاً، مقولة الأزمنة الحديثة. عند تعامل الأتنلوجي مع الفن الإغريقي السابق للقرن الخامس، وتعامله مع الرسم الإيطالي إلى حين ظهور مدرسة سيان، يبقى الشعور بالارتياح ملازماً له، لأنه يكون حينها في مجال مألوف لديه. ولكن متى تراه يحس بهروب الأرض من تحت قدميه، وطغيان مشاعر الغربة عليه؟ هو عندما يضطر إلى التعامل مع الفن الإغريقي في القرن الخامس من جهة، والرسم الإيطالي ابتداء من كاتروشنتو من جهة أخرى. إن عقد المقارنة مع الفن، أو مع الفنون البدائية ينبغي أن يتم نسبة إلى هذين الشكلين "الحديثين نسبياً، كلٌ من خلال بعده التاريخي. وبعد هذا الطرح يبدو لي أن الاختلاف يقوم على نسقين من الوقائع، فمن جهة هنالك ما يمكن أن نطلق عليه فردنة العمل الفني، وسمته التصويرية والتمثيلية المتنامية من جهة أخرى. وهنا علي أن أوضح هو أني عندما أتحدث عن فردنة العمل

الفني، فإن الذي يتبادر إلى ذهني هو ليس شخص الفنان كفرد وكمبدع. لقد استغرق الأمر منا زمناً طويلاً لكي ندرك أن الفنان يمتلك هاتين الصفتين حتى في معظم المجتمعات التي نطلق عليها بالبدائية. لقد بينت لنا دراسات في النحت الأفريقي أجريت مؤخراً بأن النحات هو فنان، وهو فنان معروف، حتى من غير جمهوره القريب في بعض الأحيان. وإن الجمهور المحلي يستطيع التعرف على الأسلوب الخاص لكل صانع قناع أو تمثال. أما وضع الفن في الأزمنة الحديثة، فهو لا يتسم بفردنة المبدع وحسب، بل وبفردنة الجمهور أيضاً. فلم تعد الجماعة بكاملها هي التي تنتظر من الفنان أن يتحفها بالأعمال المصنوعة وفقا لقوانين مدونة، بل بات للفنان هواة -رغم غرابة ما يبدو عليه هذا المصطلح، في هذه المقارنة مع مجتمعات هي في غاية الاختلاف عن مجتمعاتنا- أو مجاميع من الهواة.

**جورج شاربونيه**

لقد أصبح الفن في عصرنا مخصصاً للهواة والأسباب عديدة. أولها القطيعة التي حدثت فعلياً داخل الجماعة. إذ أن قسماً منها لم يعد يهتم بالعمل الفني تماماً، أو لعله لم يعد يستسيغ إلا أشكاله المنحطة. ولكن هنالك أيضاً المسألة المادية التي تفرض نفسها، فالعمل الفني بات من الأشياء المكلفة مادياً، واقتناؤه لم يعد بمتناول الجميع. فهل يمكن معاينة مثل هذه الظاهرة في المجتمعات البدائية، أو أن لا وجود لها على الإطلاق؟ هل بإمكان جميع من في المجتمع البدائي الحصول على العمل الفني؟

**كلود ليفي - شتراوس**

هذا يعتمد على طبيعة الحالة. هنالك بالتأكيد في بعض المجتمعات البدائية الظواهر الاجتماعية والاقتصادية ذاتها التي أشرت إليها قبل لحظة، حيث يقوم الفنانون بصنع أعمال لحساب أشخاص أو مجموعات ثرية، تجود عليهم بأجور عالية، بل وتتباهي باقتنائها لعمل من أعمال هذا الفنان أو ذاك. مثل هذه الحالات تحدث وأن بشكل استثنائي. ولكنك مصيب لإثارتك

مسألة التراتبية الاجتماعية الآن، لأنني أعتقد بأنها تطرح نفسها هنا، مثلما طرحت آنفاً عند الحديث عن مفهوم التقدم ومكانة التاريخ. لقد قلنا بأن التاريخ هو مقولة منبثة داخل بعض المجتمعات، وهي وسيلة المجتمعات التراتبية لفهم نفسها، وليست محيطاً تتموضع فيه كل الجماعات البشرية، بالكيفية ذاتها. وسوف نستعيد أفكاراً قريبة من هذه جداً.

ولكني لا أريد الرضوخ لهذا التفسير، لأن قبوله في الحال سيكون أقل إقناعا من بلوغه من طريق ملتو. فلذا سأعود إلى السمتين اللتين ذكرتهما، أي فردنة العمل الفني، بالنظر إليها من زاوية المتفرج، وليس من زاوية الفنان. والثانية هي السمة التصويرية والتمثيلية المتنامية للأعمال الفنية. في الواقع، يبدو لي أن هنالك على الدوام، في الفنون التي نسميها البدائية - وبسبب التقنية البدائية لهذه المجتمعات - عدم تناسب بين الوسائل التقنية التي يمتلكها الفنان، ومقاومة المواد التي عليه تطويعها، والتي تمنعه، إن صح التعبير، رغم رغبته اللاواعية (وفي الغالب هو يريده بشكل واع) من أن يجعل من العمل الفني صورة طبق الأصل ليس إلا. إنه لا يستطيع، أو لا يريد القيام بإعادة إنتاج كلي لنموذجه، فيجد نفسه بالتالي مرغماً على التدليل عليه. ولذا يصبح الفن بمثابة نظام للعلامات بدل أن يكون تمثيلياً. وعند تفحصنا للأمر، نرى جيداً أن هاتين الظاهرتين: فردنة الإنتاج الفني من جهة، وفقدان أو تضاؤل الوظيفة الدلالية للعمل الفني، من جهة أخرى، ترتبطان وظيفياً، والسبب يعود إلى أنه ومن أجل أن تكون هنالك لغة، ينبغي أن تكون هنالك مجموعة، فمن البديهي أن اللغة هي...

**جورج شاربونيه**

**اللغة هي المكونة....**

**كلود ليفي - شتراوس**

هي من ظواهر وجود الجماعة، والمكونة للجماعة، ولا وجود لها إلا

من خلال الجماعة. لأن اللغة لا تتغير، ولا تتقلب حسب الرغبة. لن يعد هنالك من تواصل بيننا، إن نحن فسحنا المجال لتشكل عدد من الجماعات الصغيرة في مجتمعاتنا، لكل منها لغتها الخاصة، أو نحن سمحنا بحدوث انقلابات أو ثورات مستمرة في لغتنا كتلك التي نشهدها في الميدان الفني منذ بضعة سنين. عندما نقول لغة، فهذا يعني ظاهرة ضخمة تهم الجماعة بكاملها، وهي بالأخص ظاهرة ذات نسبية كبيرة، ولكن سمة الاستقرار تبقى ملاصقة لها مع ذلك.

إذن فإن الاختلافين اللذين حددتهما قبل قليل كانا وجهين لحقيقة واحدة. فكلما دخلت إحدى عناصر التفرد إلى الإنتاج الفني، نزعت الوظيفة الدلالية للعمل الفني إلى الاختفاء حتمياً، وتلقائياً، تاركة المجال للنموذج التقريبي الذي يسعى الفنان لتقليده وليس للتدليل عليه فحسب.

والآن يمكنني العودة إلى الاعتبارات السوسيولوجية التي أشرت إليها قبل قليل. تعرضنا للعلاقة بين الفن واللغة، أو لنقل لعلاقة الفن بأنظمة العلامات المختلفة. كما أننا تعرضنا إلى هذه المسألة عندما تعلق الأمر بالكتابة، والحديث عن الظواهر المهمة التي رافقت ظهور الكتابة، أينما كانت ومتى، واتفقنا على أن الحقيقة الاجتماعية الوحيدة التي تلازمت مع الكتابة هي الانقسام أو الانشطار سواء تمثل ذلك بأنظمة طائفية أو طبقات اجتماعية. لقد بدت الكتابة عند بداياتها كوسيلة لاستعباد البشر لغيرهم، ووسيلة للتسلط عليهم والاستحواذ على الممتلكات.

إذن لعلها ليست مصادفة أن يكون التحول في الإنتاج الفني الذي ألمحت إليه قبل قليل، قد حصل داخل مجتمعات الكتابة، وأنا لا أقول بأنها كانت ظاهرة جديدة بالنسبة لعصر النهضة، بل إن الجديد هو اختراع الطباعة، أو لنقل أنه التغير الواضح في وظيفة الكتابة في الحياة الاجتماعية، ولا سيما في مجتمعين هما مجتمع اليونان الأثينية وإيطاليا الفلورنسية، حيث كان للتمايزات الطبقية والتمايزات في الثروة أهمية كبيرة. المهم، هو أننا في

الحالتين، أمام مجتمعات لم يعد الفن يهم سوى أقلية منها. فكانت هذه الأقلية ترى في الفن أداة أو وسيلة للاستمتاع الحميمي، مما جعله يتفوق على الدور الذي كان يؤديه في المجتمعات التي نسميها البدائية بكثير، أي نظام للتواصل واسع الانتشار على مستوى المجموعة.

**جورج شاربونيه**

من الملاحظ هو أن كافة الفنانين في مجتمعاتنا يأسفون من عدم انتشار نتاجاتهم بين ما يسمى بالطبقات الشعبية. ولكن يبقى هذا الشعور بالأسف غير معبر عنه بشكل واضح.

**كلود ليفي - شتراوس**

لا يمكن لهذا الأمر إلا أن يبقى عند هذا الحد. إذ لا يمكن لإرادة جميع هؤلاء الفنانين أو لإرادة أي منهم أن تعمل فجأة على تغيير وضع تاريخي احتاج لقرون عدة ليقوم. وكل ما يمكننا فعله هو معاينة واقع حال لا حيلة لنا فيه، ولا يسعنا تغييره.

**جورج شاربونيه**

إذن أين ينبغي البحث عن أسباب هذه القطيعة؟ داخل المجموعة، أم فيما حصل من تغير في وظيفة الفن وارتبط بظواهر أخرى ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

أعتقد بأنه بالإمكان ردها إلى التطور العام للحضارة، والذي لم يحدث مرة واحدة، بل تخللته العديد من الارتكاسات . يبدو لي أن الفن قد فقد العلاقة مع وظيفته الدلالية، مع ظهور فن النحت الإغريقي، وفقدها مرة أخرى مع فن الرسم الإيطالي في عصر النهضة، ولكن يمكننا أن نقول بأن هذه الأشياء قد حصلت في مجتمعات أخرى كذلك، ولعلها حدثت في وقت سابق مع فن النحت المصري، وإن كانت بدرجة أقل مما هي عليه في

اليونان. وربما كذلك في فترة من فترات النحت الآشوري، وحدثت لاحقاً في مجتمع يعد ضمن تخصص الاتنلوجيين، رغم ما فيه من قواسم مشتركة مع المجتمعات المذكورة أعلاه. ألا وهو المكسيك في العصر ما قبل الكولومبي. ولعلها ليست مصادفة، أن يرد إلى ذهني مثال المكسيك، عند الحديث عن اختلافات النتاج الجمالي، فذلك لأن المكسيك كانت هي الأخرى مجتمعاً كتابياً. ويبدو لي أن الكتابة، قد لعبت دوراً فعالاً في تطور الفن نحو شكله التصويري، لأن الكتابة علمت البشر بأنه يمكننا وبواسطة العلامات إدراك العالم الخارجي والاستحواذ عليه و ليس التدليل عليه وحسب. وإنه لمن السذاجة القول بأن التمثال الإغريقي في العصر الكلاسيكي هو نسخة طبق الأصل عن الجسد البشري، بل أنه يبقى بعيداً عن موضوعه، وكما هو الحال مع التمثال الأفريقي، وإن بدرجة أقل، نشعر بأننا إزاء مجموعة من العلامات. وهذا ليس هو الفارق الوحيد، بل أن هنالك فوارق في مواقف المؤلف والجمهور. بل يبدو لي أن هنالك في فن النحت الإغريقي أو في فن الرسم الإيطالي لعصر النهضة اعتباراً من الكاتروشنتو جهداً لإكساب النموذج معنى، وموقفاً ذهنياً خالصاً والذي يظهر بشكل مؤثر للغاية في فن الشعوب التي نسميها البدائية، إضافة إلى وجود ما يشبه -يبدو وكأني بصدد مفارقة-الشهوة المستلهمة من السحر، المرتكزة على فكرة وهمية هي أن صورة التمثال لا تمكننا من الاتصال بالوجود فحسب بل ومن الهيمنة عليه أيضاً. وهذا ما يمكنني تسميته بشعور "التملكية إزاء الموضوع"، ووسيلة الاستحواذ على الثروة أو على الجمال الخارجي. ويبدو لي بأن هذه الشراهة، وهذا الطموح، أسر الموضوع لمصلحة المالك، أو حتى لمصلحة المتفرج، هما أهم ما طبع الفن في حضارتنا.

# 6

## الاختلافات الثلاث

**جورج شاربونيه**

سيد ليفي - شتراوس، تحدثت في الحلقة الماضية عن فردنة الفن وأوردت في حديثك كلمات مثل "جماعي"، و "فردي"، في العديد من المرات. ووجدت نفسي أتساءل تلقائيا عن العلاقة بين هذين المصطلحين، فهل هما مصطلحان متضادان أم متكاملان؟ عن ماذا يعبران في سياقهما السوسيولوجي؟ وأخيراً، أجدني منقاداً لطرح سؤال مختلف بعض الشيء، وهو هل أن التمييز بين الفردي والجماعي - ويجدر بنا التذكير بأننا إزاء الشروط المهيأة للعمل الفني-مقبول على حد سواء داخل المجتمعات البدائية وداخل مجتمعاتنا؟

**كلود ليفي - شتراوس**

إن التمييز بين الفردي والجماعي الذي يتجلى واضحا لدينا، ليس له سوى القليل من الأهمية، في شروط الإنتاج الجمالي في المجتمعات البدائية. ففي هذه المجتمعات،هنالك فنانون مشهورون، لهم طرائقهم المشهود لها، ولا يقصد الناس سواهم ، وينالون أجوراً أعلى من غيرهم، وهذا أمر مؤكد. علاوة على أن هذا الفنان غالباً ما تكون له حاجيات فردية يسعى لإرضائها. خذ على سبيل المثال المجتمعات البدائية الموجودة في ولايتي باستار و أوريسا الهندية، المؤلفة من شعوب منغولية هجينة، إلى حد ما. لقد عثرنا في بعض من هذه المجتمعات على رسوم في غاية التطور، رسوم جدارية

في الأخص، وظيفتها الأساسية سحرية ودينية. وهذا الرسم يستخدم لشفاء الأمراض والتنبؤ بالمستقبل، وتحديداً لمعالجة التأزم الجسدي أو الأخلاقي عند الأشخاص. يلجأ أحدهم إلى الساحر، الذي هو رسام في الوقت ذاته، ليأتي ويزين جدران منزله بنقوش كبيرة، والتي لا تشتمل دائما على سمة تمثيلية مباشرة. إذن الساحر هو شخص يمتلك موهبة معترف بها، ليس لأنه مطبب، وله قدرات ربانية، بل لأنه رسام أيضاً. وهو يذهب إلى زبونه عشية يوم تنفيذ العمل، يغدق الزبون على الضيف مبلغاً سخياً، ويتركه ينام الليل عنده، كي يحلم حلماً يستحضر أحداثه وتفاصيله الدقيقة في ما يضعه من رسوم على أحد جدران المنزل.

مع ذلك فأن ما ينتجه هذا الفنان من عمل، لن يكون صادراً من اللاوعي الفردي العميق لديه، بل هو عمل يتقيد بقوانين في غاية الصرامة. وسيجد الهاوي القادم من الخارج هذه الرسوم كما لو أنها من صنع رجل واحد، وسوف لن يلاحظ إي فرق بين تلك التي رسمت قبل خمسين سنة والأخرى الأكثر حداثة، فالأمر سيكون سيان بنظره. إذن لدينا هنا تشابك لا فكاك منه بين الشروط الفردية للعمل الفني مع شروطه الاجتماعية والجماعية من جهة أخرى. ونجد أن هاتين الوجهتين مرتبطتين بشكل وثيق للغاية،كما لو أن الفنان باستسلامه الإرادي والمنهجي لنشاطه اللاواعي لتوليد العمل الفني في داخله- كأن يكون حلماً، أليس كذلك؟ يريد أن يبلغ في الواقع نقطة ينعدم فيها التمييز بين الفردي والجماعي. وهذا يجعلنا نتساءل بالتالي، إن لم يكن من الواجب حصر قيمة أو أهمية هذا التمييز في حالة من الفن يقع في نقطة محددة من النشاط الإرادي، والواعي، وعند مستو أكثر سطحية، إن صح التعبير،من النشاط النفسي. في حين تعترف المجتمعات المسماة بالبدائية، وبكثير من الموضوعية بأهمية النشاط اللاواعي في الإبداع الجمالي، وتتحكم بكثير من البصيرة بهذا الجانب المظلم من النفس.

**جورج شاربونيه**

أذن فإنك تقصر هذا التمييز على مجتمعاتنا؟

**كلود ليفي - شتراوس**

بل سأقول أن هذا التمييز، هو تمييز يصح في مجتمعاتنا، وتنتفي عنه هذه الصفة في مجتمعات أخرى. هذا هو إذن الاختلاف الأول وأعني به ملائمة أو عدم ملائمة التمييز بين الإنتاج الفردي والإنتاج الجماعي، والاختلاف الثاني ( وربما ستقول لي أنه لم يعد ذا قيمة في يومنا هذا، لكني سأعود لتوضيح ذلك لاحقاً - فلنقف عند الاختلاف) يكمن في التعارض ما بين الفن الذي يستهدف الدلالة بشكل أساس، وبين الفن الذي يستهدف ما أسميته ب" التملكية، وحمل لزمن طويل طابعاً تمثيلياً متنامياً، واستمر يفقد طابع التدليل.

وأخيراً هنالك اختلاف ثالث يتمثل، بنظري، بالتوجه الواعي والمنهجي للنشاط الجمالي نحو الانغلاق على نفسه، أي أن يضع نفسه ليس في علاقة مباشرة مع الموضوعات، بل مع التقاليد الفنية " الاقتداء بالمعلمين الأوائل"، "السير على خطى أسياد الصنعة". وهنا أيضاً لدينا تمييز غير ملائم فيما يخص الفن البدائي، إذ لا يلزم الأمر منا طرح المسألة، طالما أن لا وجود للانقطاع عن التقاليد في هذا الفن. وهكذا نكون حددنا ثلاث مناطق متحدة المركز، تتقابل مع ثلاثة أنواع من الأنشطة الجاذبة نحو المركز، تقوم بسحب الفن وحبسه داخل نفسه، وتجعل منه عالماً منفصلاً، وهي: الفردية والتمثيلية، وما يمكننا تسميته بالأكاديمية. والآن أنت تسألني : الفن الحديث...

**جورج شاربونيه**

أما زالت جميع المصطلحات مطبقة ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

إنها لم تعد مطبقة، ولكن بأي معنى ؟ إن الثورة الحديثة الأولى هي... أنك تجعلني أتحدث عن أشياء لا أعرفها وهي من اختصاصك. ولكن هل يمكن القول إنها الانطباعية...

**جورج شاربونيه**

نعم تبدو لي أنها بالفعل أول تعبير خارجي، وجلي حقاً بالنسبة للمتفرج.

**كلود ليفي - شتراوس**

في الواقع لا أدعي الخوض في مجال هو ليس مجالي، ولكن لدي بالأحرى أحكاماً عامة، وخارجية، أطرحها من وجهة نظر سوسيولجية. أي أني سأتعامل مع الثورات التصويرية على أنها تحولات لا تؤثر فقط على بنية الأعمال الفنية، بل طبقاً لما تحدثه داخل المجموعة من ردود وأصداء، وفي ظني،أن الانطباعية هي خير ما يستجيب إلى هذا الاتجاه نحو....

**جورج شاربونيه**

أنا لست مختصاً بهذه المسائل، والواضح أني أشعر بأن لا حول لي ولا قوة أمام الأتنلوجي، ولكنني أصدقه القول أن الانطباعية هي التعبير الخارجي، وما يظهر للعيان من...

**كلود ليفي - شتراوس**

لنأخذ الفنان الانطباعي، ما الذي حاول أن يفعله ؟ يبدو لي أن ثورته اقتصرت تحديداً على النوع الثالث من الاختلافات التي حددتها قبل قليل. وفي واقع الأمر، لقد حاول التخلص من رؤية الموضوع كما حددتها المدرسة، أي أنه أراد عدم اختيار الموضوع أو الموديل ذاته الذي قدمه سادة الصنعة قبله، بل أراده موضوعاً حقيقا، موضوعاً " نيئاً"، أيمكننا أن نقول ذلك؟

**جورج شاربونيه**

نعم، يمكن قول ذلك.

**كلود ليفي - شتراوس**

ولكن هذا الموضوع النيئ لابد وأن يمثل، لابد وأن يجسد، ولابد وأن يمتلك.

**جورج شاربونيه**

ألا ترى أنه سيكون إدعاءاً باطلا إن نحن نظرنا إلى الموضوع كما ينظر الفيزيائي له.

**كلود ليفي - شتراوس**

بالتأكيد.

**جورج شاربونيه**

نحن نقرأ فرينيل ونحاول استخدام نظرياته، فنغدو كمن يمارس الفيزياء عندما نرسم...

**كلود ليفي - شتراوس**

إذن إنها وبمعنى ما، ثورة رجعية، إنها ثورة طالما أن هنالك انقلاب على الأعراف السائدة، مع ذلك، نحن لا نلحظ أساس المشكلة، وأساس المشكلة، أو لنقل المشكلة الأساسية، تكمن في الطابع الدلالي للعمل الفني. فالوجهة "التملكية التمثيلية" ظلت باقية بالكامل في الانطباعية، وأن الثورة الانطباعية هي ثورة على السطح، على القشرة الخارجية، على الرغم مما لها من أهمية بالنسبة إلينا، ودون محاولة التقليل من عظمة الرسامين الانطباعيين الذي لا يقل إعجابي بهم عن إعجابك ...

**جورج شاربونيه**

إن الرسم الانطباعي على أية حال، يتوقف عند السطح، والسبب يعود ربما إلى اهتمامه بالسطح أكثر من الباقي، فما يهمه هو سطح الموضوع،

وانحلال الضوء لحظة دخوله في تماس مع الموضوع...

**كلود ليفي - شتراوس:**

ليس هذا وحسب، إن أردت الخوض في هذا المجال، لقلت لك بأنك لا تستطيع تفحص الانطباعية من وجهة النظر الشكلية حصراً، وأن لمحتوى اللوحة الانطباعية أهمية كبرى أيضاً وأن....

**جورج شاربونيه**

لا تتعرض الانطباعية للموضوع على نحو جوهري.

**كلود ليفي - شتراوس**

دعني أتوقف عند وجهة نظر أكثر سطحية من وجهتك. أن ما يستوقفني عند الانطباعيين ليس تغير الطريقة وحسب، إنما تغير المادة أيضاً. إن هذا الاهتمام المفاجئ بمشاهد الضواحي المتواضعة، وبالأرياف المحيطة بالمدينة، هذه المشاهد القاسية في الغالب، كأن يكون حقلا، أو مجرد ستارة من الأشجار قد أحدث ،على ما يبدو لي، تغييراً كبيراً في ما تعنيه كلمة مشهد، ليس في معناها عند بوسان فقط، بل وفي معناها عند الرومانطيقيين أيضاً، والذي كان يفترض أن يكون مشهداً خلاباً، بجباله وشلالاته وأشجاره المعمرة ...الخ.

**جورج شاربونيه**

نعم، ولكن هذا الاتجاه، هو اتجاه عام ومن الممكن ملاحظته، في جميع الفنون، حتى بعد انقضاء مائة عام على الانطباعية، أي حتى وقتنا الحاضر، والذي يشتمل، في الأجمال، على جر البطل إلى ارض الواقع، إلى جر البطل ووضعه داخل المترو طالما أن المترو هو المكان حيث يمضي وقته....

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، لأن مثل هذه الطبيعة الممتازة التي توفرت لنا فرصة تمثيلها في القرن السابع عشر والثامن عشر وحتى عند بداية القرن التاسع عشر، أصبحت تتوارى أمام تقدم الحضارة الميكانيكية، والجسور وسكك الحديد، والتطور الحضري، فكان لابد من تعليم البشر الاكتفاء بالقدر اليسير من هذه الطبيعة الآيلة إلى الاختفاء الكامل، فهذا كل ما تبقى لهم. هذا هو الدور التعليمي الذي اضطلعت به الانطباعية، وهذه وظيفتها، أنها وظيفة المرشد الحضاري.

**جورج شاربونيه**

لقد وسعوا ما كان في طريقه إلى التضاؤل...

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، أو لعلنا حاولنا أن نستثمر وبشكل أكثر تكثيفاً، إن صح القول، الميدان الضئيل الذي بقى متوفراً لنا. وأعتقد بأننا إجمالاً متفقين على القول بأن الثورة الانطباعية، من وجهة النظر الشكلية، قد وجدت نفسها مقيدة بهذه العقبة الأخيرة، إي العودة إلى الموضوع الخالص، الموضوع الفج، والتخلص من النظر إلى الموضوع من خلال عيون أسياد الصنعة، ولكن دون ملاحظة أن هذه لم تكن المشكلة الأساسية. لأن المشكلة الأساسية تكمن، في الواقع، في معرفة هل أن الموضوع هو في حاجة للتدليل عليه أم هو بحاجة لإعادة تكوين، أو على الأقل معرفة أي من هذين الهدفين ينبغي وضعه نصب أعيننا، بما أننا في الواقع لا نستطيع إعادة تكوين الموضوع أبداً.

أما في ما يخص التكعيبية، فهي واصلت الثورة ذاتها وذلك باشتغالها على الاختلاف الثاني. وعادت إلى الحقيقة الدلالية للفن، لأن طموحها الأساس كان التدليل وليس التمثيل وحسب، لذا فنحن أمام ثورة أكثر عمقاً من الثورة الانطباعية، على الرغم من أنها باشرت باستخدام نتائجها. فالتكعيبية

تذهب إلى ما هو أبعد من الموضوع لتصل إلى الدلالة، ولكنها بقيت تفتقر على الدوام إلى شيء أساسي، والذي يمنعنا من مقارنتها مع الفنون البدائية، حتى لو أنها ليست صدفة، أن يكون التكعيبيون قد استلهموا من الفنون البدائية، وأحبوها، وحتى نحن ذاتنا نشعر بأن مواضيعها تتعايش مع التكعيبية بشكل أيسر وأنجح مما هو الحال مع أشكال الرسم الأخرى...

**جورج شاربونيه**

**نعم، فليس بإمكانها التعايش مع الفن الانطباعي، فإننا لا يمكننا أن** نضع على الإطلاق لوحة لـ "سيزلي"، إلى جانب منحوتة إفريقيه، إنه شيء لا يمكن تصوره!

**كلود ليفي – شتراوس**

لأن التكعيبيين استلهموا من الفنون البدائية، واستوعبوا، بمعنى ما، ما علمتهم إياه هذه الفنون وأضافته إليهم. مع ذلك تبقى هنالك مشكلة أساسية لم يكن باستطاعة التكعيبية تجاوزها، وهي التي ألمحت لها أنت قبل قليل وهي أن شروط الإنتاج الفني ما زالت فردية، وأن التكعيبية لم تستطع بجهدها الخاص أن تعيد للعمل الفني وظيفته الجماعية. وإذا رجعنا إلى فرضيتنا ذات الاختلافات الثلاث، لرأينا- وبنوع من المسعى التراجعي- أن الانطباعية قد نجحت بالتغلب على الاختلاف الأخير ، والأكثر سطحية، وأن التكعيبية قد تغلبت على الاختلاف الثاني الوسطي، ولكن يبقى لدينا دائماً واحد أخير، وهو الأكثر عمقاً، وهو الذي يجعلنا، بغض النظر عن جميع الأشكال الجمالية، نعيد النظر بالمكانة المخصصة للفن داخل المجتمع. يبدو لي بأننا لم نتبصر بهذه النقطة بما فيه الكفاية، ولعل هنالك وسيلة أخرى لتفسير هذه الظاهرة الحديثة نسبياً والمدهشة، وأعني بها الإسراف غير الاعتيادي للطرائق عند الرسام نفسه، وهذا ما نلاحظه في مجمل أعمال بيكاسو، في سبيل المثال، هذا التغيير الجذري في الطريقة وكل...

**جورج شاربونيه**

إن الذي بدأ يظهر لنا ...من تغييرات في الأسلوب، يمكننا ربطه بثلاثة أسماء كبيرة في عصرنا.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم.

**جورج شاربونيه**

بالإجمال أنه بيكاسو، ماسون، بيكابيا، نعم نجد أن التغيير لم يتوقف عند هؤلاء.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، ولكن ليس لدى الرسامين وحسب. فحتى في الموسيقى، فإن حالة سترافنسكي ليست ببعيدة عن حالة بيكاسو.

**جورج شاربونيه**

نعم.

**كلود ليفي - شتراوس**

نحن أمام تغير متواصل بالطريقة، وهذه الظاهرة، هي وبمعنى ما، ظاهرة اجتماعية، وذات صلة، كما يبدو لي بفردنة الإنتاج ونتيجته المباشرة. فكل شيء يدل على أن جل ما استطاعت التكعيبية أن تفعله هو استبدال أكاديمية بأكاديمية أخرى، وذلك لأنها لم تكن قادرة على تجاوز هذا التعارض، أو هذا التناقض بين الفنان والمتفرج (وبالأخص بين الفنان والمشتري) لأن المشتري،وكما هو واضح، هو المشاهد "الفاعل" في الموضوع. كانت الأكاديمية السابقة للرسم الانطباعي -نستعير هنا مفردات الألسنيين- أكاديمية المدلول. أي أن الرسام كان يعكف على تمثيل

مواضيع بذاتها: وجوه بشرية، أزهار، زهرية، وذلك طبقاً للطريقة المتعارف عليها وللعرف السائد. ولكن أكاديمية المدلول اختفت مع تزايد الطرائق التي شاهدنا ظهورها عند المبدعين المعاصرين، في زمن ولحظة معينتين، وحلت محلها أكاديمية جديدة، أسميتها أنا أكاديمية الدال. إنها أكاديمية اللغة ذاتها، لأننا نلاحظ عند سترافنسكي أو عند بيكاسو، استعمالاً شرهاً، لكل أنظمة العلامات التي استخدمتها البشرية، أو ما زالت تستخدمها، منذ أن امتلكت التعبير الفني، وحيثما هي تمتلكه. عندما تحل أكاديمية اللغة محل أكاديمية المادة، مع بقاء طغيان الفردية على شروط الإنتاج الفني، لا يعد هنالك مجال لتأسيس أية لغة حقيقة، فاللغة، وأعود إلى النقطة التي انطلقت منها، هي شيء يخص المجموعة، وشيء ثابت و....

**جورج شاربونيه**

ولكن يمكننا أن نقول، وبمعنى من المعاني، بأن هذا يعود إلى السهولة - ليست سهولة الترجمة ربما -بل إلى تيسر الانتقال والنقل، بعد تنامي وسائل الاتصال، هذا لا يعني أن الإنسان استطاع السفر وحسب، بل إنه استطاع أن يعرف، وأن يقرأ، وأن يشهد إعادة الإنتاج، ثم أن هنالك ظاهرة لها نفس أهمية الكتابة في هذا المجال، ألا وهي التصوير.

**كلود ليفي - شتراوس**

بالطبع!

**جورج شاربونيه**

وهكذا أستطاع الرسام التكعيبي، خلال هذه الفترة التي ترى أنت إنها شهدت تنامي الفردية، التعرف على صنائع من سبقوه، وعلى اللغات الأخرى.

**كلود ليفي - شتراوس**

كلا، يتعلمها... لا لن أقول إنه تعلمها، في الواقع ما حصل لم يكن تعلماً، بل أقول قلدها مثل القردة.

**جورج شاربونيه**

أن يرى كيف صنعت.

**كلود ليفي - شتراوس**

إنه لم ينجح إلا بإعطاء صورة وهمية للغاية عنها، لأنه لم يبق إلا على المظهر الخارجي للعلامة، ولم تعد هنالك من رسالة كما هو واضح، وإني أستخدم هنا عبارة رسالة ليس بمعناها الميتافيزيقي، ولكن بمعناها الذي تقدمه لنا نظرية التواصل.

**جورج شاربونيه**

لقد أصبح كل رسام خبيراً.

**كلود ليفي شتراوس-**

نعم، ولكني لا أعتقد بأن هذا يكفي، إن أنت تأملت فناني المجتمعات التي نسميها البدائية، لوجدتهم على علم هم أيضاً بما يصنع في الخارج. وبطبيعة الحال، هم لا يعلمون ما صنع قبلهم بألفي عام، ولا يعلمون ماذا يصنع على بعد ألفي كيلومتر منهم، ولكنهم على علم بفن الشعوب الأقرب إليهم، والتي قد تكون مختلفة عنهم، بقدر اختلاف الفن المصري عن الفن القوطي والباروكي. ولكنهم لن يتخذوا موقفاً إدماجياً إزاءها، بل على العكس اتخذوا موقفاً رافضاً لها، مبنياً على حرصهم في الدفاع عن لغتهم الخاصة. والسبب واضح، وهو أنه لو قيض لهذه الفنون أن تدمج العناصر الخارجية كما تشاء ومتى تشاء، لانهارت الوظيفة الدلالية للفن، ودوره داخل مجتمعهم . لذا فإنك ترى إن تنوع الأساليب لدى عدد من الفنانين والمبدعين المعاصرين، لم يكن الغرض منه تمثل لغات غير مألوفة، بل

كان نوع من اللعب المجاني مع اللغات.

**جورج شاربونيه**

ولكني ما زلت أعتقد بأنه ينبغي التشديد -وأعتذر لأني عدت إلى هذا الموضوع ثانية - على أن هذه الظاهرة تبقى مع ذلك ظاهرة لا تخص سوى عدد صغير من الرجال الأكثر شهرة داخل كل مجال من مجالات الفن. إن التغيير في الأسلوب هو أمر بالإمكان ملاحظته جلياً لدى أغلب الفنانين، فتراها لدى بيكاسو ولدى جياكومتي.

**كلود ليفي - شتراوس**

أنا متفق معك، ولكني لا أرى مع ذلك وجود اختلاف جوهري بين هذين المأزقين. إن جاز لي التعبير، بين المأزق الذي حشر الرسم المعاصر نفسه فيه، أو الطريق المسدودة التي آل إليها بيكاسو، ودفعت به إلى أن يتلاعب بالأساليب المختلفة، الواحد تلو الأخرى. ففي حالته لن يبقى للعلامة من وظائف النظام سوى الوظيفة الشكلية، لأنها في الواقع، ومن الوجهة السوسيولوجية، لا تعد تستخدم للتواصل داخل المجموعة. وبين مأزق محاولات التجريديين، التي لم تكن تهدف إلى تطوير أنظمة العلامات- كل على حسابه الخاص- بل لقد حاول كل منهم، تحليل نظامه الخاص، وتفكيكه واستنفاده بالكامل، مما أفرغه من وظيفته الدلالية، وسحب منه حتى قدرته على التدليل. ويبدو لي بأن هاذين المسعيين، الواحد كالآخر، هما مسعيان يائسان ومتكاملان.

**جورج شاربونيه**

مدهش، لو عدنا إلى ما قلته، فإنك رسمت اختلافات أساسية ثلاث، أليس كذلك؟

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم.

**جورج شاربونيه**

ثم تعرضت لا لظاهرة الفن في الأزمنة الحديثة، بل للظاهرة الحديثة للفن. وقدرت أن الانطباعية استطاعت التغلب على الصعوبة الأولى التي كانت تعترض الفن الحديث، وبأن التكعيبية استطاعت التغلب على الثانية. إذن الفن التكعيبي كان متضمناً في الانطباعية بمعنى ما ؟

**كلود ليفي شتراوس**

نعم.

**جورج شاربونيه**

وإن الفن التجريدي كان، وبمعنى ما، متضمناً في التكعيبية. أفلا يكون هنالك -بشكل أولي، وقبل كل تفحص أو دراسة- مجال لأن نعتقد بأن الفن التجريدي سائر نحو تجاوز الصعوبة الثالثة ؟ ولكنك ترى أن الفن التجريدي هو الذي وقع في المأزق الأكبر.

**كلود ليفي - شتراوس**

كلا، لا أعتقد بإمكانية حصول ذلك. إنه لمن المغري، بطبيعة الحال، النظر إلى الأشياء بهذا الشكل المتناظر...

**جورج شاربونيه**

مما كان سيؤدي إلى أن تنتظم الأشياء على نحو أفضل مما ينبغي لها!

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم.

**جورج شاربونيه**

ولكني أتساءل حينها كيف...

**كلود ليفي - شتراوس**

مع ذلك فأنت ترى أن هذه الاختلافات...

**جورج شاربونيه**

في اللحظة التي ولد عندي أمل كبير...

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم؟

**جورج شاربونية**

يقال لي كلا...

**كلود ليفي - شتراوس:**

ولكني عندها سأعترض عليك، وأقول أن هنالك تمييزاً علينا إدراجه، بل وتراتبية لهذه الصعوبات الثلاث التي رسمتها قبل قليل. تعود الاثنتان الأخيرتان اللتان تم تجاوزهما إلى ما يسميه الماركسيون، بنظام البنى الفوقية، في حين تعود الأولى، وأعني بها الوظيفة الجماعية للعمل الفني، إلى نظام البنى التحتية. إن ما يحصل من تطور شكلي خالص، ومن ديناميكية يولدها الإبداع الجمالي لم يعد كافياً للتغلب على هذه الصعوبة. لأن عند اصطدام الفن بهذه الصعوبة، يتداخل بالواقع السوسيولوجي، ويصبح عاجزاً عن تغيير هذا الواقع، وهذا ما يجعلني أشعر بأننا أمام طريق مسدودة.

**جورج شاربونيه**

و لا تشعر بهذا الشيء إلا في الرسم ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

كلا، لا يقتصر هذا الشعور لدي على الرسم، بل أشعر به بقوة في الموسيقى أيضاً.

**جورج شاربونيه**

وماذا عن ميدان الأدب والكلمة المكتوبة؟

**كلود ليفي - شتراوس**

في ميدان الشعر نعم، ولم لا في الرواية كذلك، ولكن لا أعلم لماذا أخص.. نعم، يبدو لي.. زد على ذلك.. ثم أنها ملاحظة عادية نوعاً ما، وقد أحس بها آخرون غيري، ومفادها هو إننا وصلنا إلى ما يشبه الطريق المسدودة، بعدما أدركنا بأننا قد سمعنا من الموسيقى ما سمعناه دائماً، ورأينا من الرسم ما نراه كل يوم... وقرأنا من الكتب التي كتبت على غرار ما نقرأه الكثير. ومن هنا نشأ نوع من التوتر يمكنني وصفه بغير الصحي، لأنه توتر واع جداً، ناجم عن التجريب، وإرادة لاكتشاف شيء ما، في حين أن الانقلابات الكبيرة التي من هذا النوع، تتولد، إن هي خصبة، عند مستو من الوعي أدنى مما هو عليه في اللحظة الراهنة، حيث نحاول إراديا، ومنهجياً، اختراع أشكالاً جديدة ، وفي الواقع، يبدو لي أن هذا دليل على وجود أزمة.

**جورج شاربونيه**

ولكنها علامة على أزمة جوهرية يمكنها أن تؤدي، إن فهمت فكرتك جيداً، إلى الاختفاء الكامل لكل ما نسميه نحن أشكال الفن ؟ هل لأنها تكشف عن عدم جدواها ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

أتدري، أن من وجهة النظر الأتنوغرافية، والتي أخطأت بالتأكيد عندما تركتك تقودني إلى التخلي عنها، أقول من وجهة النظر الإتنوغرافية، لا يعد هذا الأمر سيئاً، أو شائناً. لأنه لم يكن للفن يوماً ذلك الدور المهم في

المجتمع، ونحن نعلم بأن هنالك مجتمعات تمتلك ثروة فنية ضخمة للغاية، وأخرى فقيرة للغاية من هذا الجانب.

**جورج شاربونيه**

نعم بالتأكيد. ثم أن هنالك الكثير من الأدلة التي تعزز ما ذكرته. وليس أقلها ما يظهره جميع المبدعين، ومن مختلف الميادين من إصرار على دمج الحياة بالعمل الفني، على نحو لا يصبح فيه مجال للفصل بينهما. وإن دل هذا على شيء ، إنما يدل على وجود نوع من اليأس: يريد آرتو أن يجعل من شعره حاملاً لذاته هو، وهذا ما يريده الرسام من لوحته ذاته، والموسيقي من ألحانه. أنهم لا يريدون أن نفصل الجسد عن الصورة،والصورة عن الجسد، واللون عن الجسد، والجسد عن الكلمة.

**كلود ليفي شتراوس**

نعم، ولكن يبدو لي...

**جورج شاربونيه**

هل لأنهم يعتقدون بأن اللون والصوت، والصورة، وكل هذه الأشياء باتت تهرب منهم ؟

**كلود ليفي شتراوس**

قد يكون السبب هو أنهم صاروا يحاولون بناء البيت من حجر مختلف الأنواع، بعد ما باتت المادة شحيحة لديهم.

**جورج شاربونيه**

ولكن يبقى هنالك سؤال نجدنا مضطرين لطرحه...وأنا مستعد لقبول فكرة أن جميع الأشكال آيلة للزوال، وأن الفن بذاته قد أصبح...

**كلود ليفي شتراوس**

لاحظ أن هذا النوع من الزوال سيكون وقتياً، ونحن نتحدث عن وضعنا!

**جورج شاربونيه**

نعم فهمت ما تقصده جيداً، ولكني أجدني منقاداً إلى طرح هذا السؤال في الحال: ما هي وظيفة الفن ؟ هل يمكننا الاستدلال من وظيفة الفن في المجتمع البدائي، إلى ما هي وظيفته في مجتمعاتنا المعاصرة ؟ وهل من المعقول أن الفن، على جميع أشكاله بات عديم الجدوى بنظرنا ؟ وهل هنالك شيء ما في طريقه إلى أن يرى النور، دون أن يكون هذا الشيء فناً ؟ أو على العكس من ذلك، أن انطفاء الفن هو أمر طبيعي، ولن يلحظه أحد.

**كلود ليفي شتراوس**

لا يسعني هنا القيام بالتكهنات، فقط أريد أن ألفت انتباهك إلى ثغرة في كلامي الذي قلته قبل قليل، وهي ستتيح لنا الفرصة في التوسع نوعاً ما في هذه المسألة. لقد قلت بأن هنالك في كل إبداع جمالي، تفاوت ما بين الوسائل التقنية المتاحة للفنان، و بين صلابة العملية الإبداعية- أو لنقل صمود المادة- وبأن هذا التفاوت، الذي يختلف حجمه حسب المجتمعات، ولكنه تفاوت حقيقي وموجود دائماً، كان يفرض على الفن وظيفة دلالية أساسية. ففي حال عجزنا عن توفير صورة طبق الأصل عن الموديل، نكتفي بالتدليل عليه. ولذا أضيف بأن هذا التفاوت لا يمكن رده إلى الوسائل فقط. قد يكون هنالك نقص في الوسائل، ومثل هذا الموقف شائع الحدوث في الفنون التي نسميها بالبدائية بالمعنى الواسع للكلمة، أي البدائيون الإيطاليون، مثلما هو شائع في فنون الشعوب البدائية، وقد يحدث أن يكون هناك ما أسميه إسراف في الموضوع، وأجده واضحاً جداً في فنون الشعوب البدائية، والتي لا يمكن أن نقول عنها، أن السبب الوحيد لظهور الوظيفة الدلالية لديها هو نقص التقنيات، لأن هنالك شعوب نسميها بدائية مع أنها حققت تمكناً عال جداً في وسائلها الإبداعية، فأنت تعلم أن الفخار البيروي للعصر الما قبل الكولومبي يعد من الصناعات الفخارية الأكثر كمالاً،

وأن النسيج البدائي البيروي هو قمة ما وصلت إليه الفنون النسيجية. ولكن يبقى هنالك على الدوام، لدى الشعوب التي نطلق عليها البدائية، إسراف في الموضوع، يعيد خلق هذا الهامش وهذه المسافة، مرده الفضاء الذي تعيش فيه هذه الشعوب، والذي هو فضاء فوطبيعي إلى حد بعيد.

ولكونه فضاء فوطبيعيا فإنه يصبح غير قابل للتمثيل، لأنه من غير الممكن الحصول على "صورة طبق الأصل" عنه أو موديل له. وبالتالي بات الموديل، سواء بسبب النقص أم الإسراف، يفيض على صورته ، وكذلك تفيض متطلبات الفن على وسائل الفنان دائماً. وفي هذا الصدد، يبدو لي أن هنالك ما يدعونا إلى القلق، إلى حد ما، بخصوص مستقبل الفن في مسيرة مجتمعاتنا المعاصرة. لأننا وبفضل المعرفة العلمية، وصلنا إلى "اختزال" الموضوعات إلى درجة كبيرة جداً، كل ما ندركه عن الموضوعات بفضل المعرفة العلمية، سيقابله تراجع لإدراكنا الجمالي لها، في حين أنه نسبة إلى البدائيين...

**جورج شاربونيه**

هذا مؤكد.

**كلود ليفي – شتراوس**

الذين ليست لهم أية معرفة علمية أو لديهم قليل منها...

**جورج شاربونيه**

تتضاءل منطقة الفنان وهذا ما أريد أن أصل إليه مع ذلك.

**كلود ليفي – شتراوس**

نعم، نعم، إن الموضوع هو أكبر بكثير، فالموضوعات هي أكثر ثقلاً

وأكثر كثافة ومحملة بكمية من الأشياء التي نجحنا في تنقيتها.

**جورج شاربونيه**

لقد انتزعتم المادة من الفنان.

**كلود ليفي - شتراوس**

من تعني بأنتم ؟

**جورج شاربونيه**

إنهم رجال العلم ! هم بالتأكيد، هذا ما فكرت به، ولكنك قلت قبل قليل، إن كنت قد فهمت كلامك جيداً، بأن المعنى الدلالي ظهر نتيجة لما أسميته بالتفاوت. وأنا أتساءل إن لم يكن المعنى الدلالي موجوداً الآن ، بفضل نوع من الاستحالة، والسبب الرئيسي لهذه الاستحالة هو أنكم قلصتم الهامش الذي يملكه الفنان، وقلصتم مجاله، وأصبح أمام استحالة تزداد تعاظماً كل يوم، وهي استحالة أن يكون موجوداً، لأن مشاعر اليأس الجديدة عند الفنان-لأن اليأس الحالي هو أكثر قتامه من ذلك الذي سبقه قبل عشرين عاماً، على ما أظن-تكمن تحديداً في شعوره بأن لا وجودا شرعيا له، وبأن لا مكان له، وبأنه لم يبق لديه ما يقوله، ولكننا نجد مع ذلك انه يحاول أن يستمد أشكالاً من كل هذه الاستحالات. ولنأخذ مثلاً من المسرح: ألا يمثل صموئيل بكيت، وهو من أعظم رجالات المسرح الحالي، ما نحن بصدد قوله أحسن تمثيل ؟

**كلود ليفي شتراوس**

أنا لا أستطيع مجاراتك في نقاش يدور عن المسرح، لأني، واستميحك عذراً من هذا التعبير، لدي حساسية من المسرح. عندما أذهب إلى المسرح،

ينتابني على الدوام الشعور، بأني دخلت سهواً إلى شقة جيراني التحتانية، وبأني أحضر نقاشاً لا يعنيني، بل ولا يهمني ! ولذا فلنترك المسرح جانباً. ولكن ...

**جورج شاربونيه**

دعنا نضيق المنطقة !

**كلود ليفي شتراوس-**

ولكن تبقى المشكلة هي ذاتها، لأن للمسرح سمة موغلة في التصويرية، ومطابقة للأصل تماما- فهنالك رجال ونساء من لحم ودم يتنقلون على خشبة المسرح، في حين أني أريد من الفن أن يخلصني من مجتمع البشر ويأخذني إلى مجتمع آخر- المسرح هو أيضا يقودنا للعودة إلى مسألة المعنى.

**جورج شاربونيه**

إذن، هل هذا يعني أن موضوع الفنان، إذا استثنينا المسرح، هو استحالة أن يكون ذاته ؟

**كلود ليفي شتراوس**

بالطبع وأنت محق تماماً في هذا.

**جورج شاربونيه**

في ميدان الشعر، هذا صحيح، إذ أن آرتو يتطابق مع هذا التعريف تماماً.

**كلود ليفي شتراوس-**

في الواقع، أن الفن في الوقت الحالي أصبح يميل إلى الكف عن أن يكون...أصبح الموضوع يهرب بالكامل، ويميل إلى أن يكون مجرد نظام للعلامات.

**جورج شاربونيه**

لم يعد الموضوع متماسكاً.

**كلود ليفي - شتراوس**

أتفق معك ولكن هذا يضاعف ويفاقم من تناقض الفن المعاصر-وهذا الأمر يبدو لي نموذجياً تماماً لدى الرسامين التجريديين. فما لدينا هو ليس نظام للعلامات وحسب، بل شيء من " خارج اللغة"، بما أن هذا النظام من العلامات كان من ابتداع فرد ما، وأن هذا الفرد يمكنه معاودة إدخال التعديلات عليه.

# 7

## فن طبيعي وفن ثقافي

**جورج شاربونيه**

سيد شتراوس، قبل أن نترك موضوع المقارنة بين فن المجتمعات البدائية وفن مجتمعاتنا، بودي أن أذكرك بملاحظة كنت قد أدليت لي بها يوماً، أثناء حديثنا عن وظيفة الفن بشكل عام، و أن ما يميز النتاج الفني هو كونه يهيئ لواقع أضافي، وأن هذه التهيئة بحد ذاتها هي التي تسمح لنا بالتعرف على العمل الفني، وقد بدر مني كلام غير حذر ربما، حينما سألتك فيما إذا كانت وظيفة الفنان هي أفراز الواقع، فأجبتني أن تعبير أفراز الواقع، هو تعبير بسيط، وغامض في آن واحد، وأن كل خربشة، وبشكل أعم كل تظاهرة، تأخذ من شيئاً من الواقع لتضيفه إلى الواقع، وإن لم تمت إلى الجمال بشيء. ومن ثم أضفت قائلاً " مع ذلك، على أن أعترف بأن موقف السرياليين في هذا الصدد يبعث على الحيرة" فماذا تعني بذلك؟

**كلود ليفي - شتراوس**

هذا يذكرني بالمراسلات الطويلة التي حصلت يوماً بيني وبين اندريه بريتون حول هذا الموضوع. هل بالأمكان عد وثيقة أصلية بالكامل عملاً فنياً لمجرد كونها هكذا، أم ينبغي وجود شيء إضافي فيها ؟ فمن حيث أن العمل الفني هو علامة على الموضوع، وليس إعادة إنتاج حرفية له، فهو يكشف لنا عن شيء لم يتكشف لنا في اللحظة المباشرة لإدراكنا هذا

الموضوع،هذا الشيء هو بنيته، لأن السمة المميزة للغة الفن، تتمثل في وجود تجانس عميق ودائمي بين بنية المدلول وبنية الدال. ومن هذا الجانب، يكون بأمكان اللغة المنطوقة أن تدل على الشيء بالكيفية التي تشاءها، أي ليس هنالك من تماثل بين الكلمات والموضوعات التي تحيل إليها، وإلا يلزمنا العودة إلى الأفكار القديمة لفلسفة اللغة والقائلة بأن الحروف شبه الصائتة اللينة، تختص بشكل دقيق بالتعبير عن المكونات الفيزيقية لهذه العائلة اللغوية، وأننا نستخدم الصوائت المفتوحة جداً للمواضيع العميقة وهلم جرا...

**جورج شاربونيه**

**إإذن أنت تعتقد بأن السريالي محق تماماً عندما يعطي الموضوع جسداً ليجعل منه عملاً فنياً ؟ وهذا الكرسي الذي يصبح موضوعاً بفقدانه لوظيفته ككرسي يحقق هذه المصادفة بشكل كامل.**

**كلود ليفي - شتراوس**

على أية حال، يبدو لي أن هذا الأمر ممكناً، لأن العمل الفني من خلال تدليله على الموضوع، ينجح في أعداد بنية دلالية لها علاقة ببنية الموضوع ذاته.

**جورج شاربونيه**

**إذن، منطقياً، المصادفة موجودة في هذا التجسيد.**

**كلود ليفي - شتراوس**

إن بنية الموضوع هذه لا يمكن أدراكها مباشرة، وبالتالي فأن العمل الفني يحقق لنا تقدماً معرفياً.

**جورج شاربونيه**

وهل يتحقق التقدم من خلال هذا التجسيد بالفعل أم لا ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

على أية حال،هو ليس بالضرورة ولا يمكنه أن يكون.... وبالضبط فإن كبار الرسامين من شاكلة انغرز - وهنا يكمن على ما يبدو لي سر انغرز الذي عرف كيف يوهم بالتطابق ما بين الصورة والأصل (نتذكر رسومه للشالات الهندية، وتفاصيل موتيفاتها الدقيقة)، وفي الوقت ذاته، فإن المعنى المتحرر من هذه الصورة المطابقة للأصل في الظاهر، يتجاوز الإدراك حتى يبلغ البنية ذاتها للموضوع المدرك...

**جورج شاربونيه**

أعتقد بأن السرياليين كان لهم بالفعل دور مهم للغاية في هذا الخصوص، وفي مجال الفنون التشكيلية، جاؤوا أيضاً بفكرة مهمة، عندما وضعوا تصورهم عما أسموه ب" ready made"، ولنأخذ مثال هذا الميكرو الذي أمامي،سأقرر بأنه منحوتة، إنه جاهز ، ومصنوع، وقد تدخل الإنسان ليجعله يخدم غرضاً له، ولكني أقرر بأنه عمل فني.

**كلود ليفي شتراوس**

ولكن، يبدو لي أن من خواص ال " ready made"-- أرجو منك تصويبي إن أنا أخطأت- هو إنه من غير الممكن، إلا فيما ندر، اختزاله بالموضوع وحده، بل ينبغي وجود موضوعين على الأقل.

**جورج شاربونيه**

يمكن لموضوع واحد أن يفي بالغرض، ولدينا مثال على ذلك، آلة تقطير القناني الشهيرة التي اشتغلها مارسيل دو شامب.

**كلود ليفي - شتراوس**

هذا لا يصح حتى في هذه الحالة، لأنها لن تعد تمثل مصفاة القناني التي في القبو أو في المستودع.

**جورج شاربونيه**

نعم، بالتأكيد، وهذا ما أقصده !

**كلود ليفي - شتراوس**

طيب ماذا لو وضعناها فوق قطعة أثاث، وفي الصالون.

**جورج شاربونيه**

أي نعزلها تحديدا !

**كلود ليفي - شتراوس**

بالتالي فهي لن تصبح ما هي عليه، وتتخذ شكل العمل الفني إلا من خلال السياق الجديد الذي وضعناها فيه.

**جورج شاربونيه**

بالتأكيد لأنني قررت هكذا...

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم إنه لكذلك.

**جورج شاربونيه**

بمعنى آخر، يبدو لي أن الأمر هنا هو على العكس تماماً، لأني عزلت أو أبعدت الدال عن المدلول.

**كلود ليفي-شتراوس**

كلا.

**جورج شاربونيه**

إني لا أقرب بين بنيتين.

**كلود ليفي - شتراوس**

بل على العكس.

**جورج شاربونيه**

يبدو لي أني أعزل البنيتين.

**كلود ليفي - شتراوس**

إني لست متفقاً معك على الإطلاق... ففي الواقع أن المصفاة في القبو، هي دال لمدلول معين، وبمعنى آخر، إنها آلة تستخدم لتصفية القناني. فإن وضعتها على وجاق الصالون، فأنت تفصل بالتأكيد، وتفجر هذه العلاقة بين الدال والمدلول.

**جورج شاربونيه**

ولن يعد هناك مكان للحديث عن القناني.

**كلود ليفي - شتراوس**

ويجري انشطار دلالي في هذه اللحظة.

**جورج شاربونيه**

هذا ما أردت قوله.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، ولكن هذا الانشطار الدلالي يتم لمصلحة نوع من الاتحاد، لأنك عندما قربت هذا الموضوع من موضوع آخر، أظهرت فيه خصائص بنيوية معينة، يحملها سلفاً، من قبيل التناغم والتوازن، أو ربما من الغرابة أو العدائية - إن أنت استحضرت هيكلاً عظيماً لسمكة بحسكها - فأنت تظهر خصائص جديدة كانت كامنة فيه.

**جورج شاربونيه**

نعم أفهم جيداً ولكن بعد إبعاد الدال عن المدلول.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، ولكنك أبعدته لتحقيق إتحاد لم يكن في الحسبان بين دال آخر مع مدلول آخر.

**جورج شاربونيه**

نعم هذا هو، وأني مستعد لقبول هذا، ولكن بعد أن أكون قد فصلتهما.

**كلود ليفي - شتراوس**

إذن، أنت تجري إن سمحت لي، صيغة متصنعة، وتعديلاً جديداً لقيمة العلاقة بين الدال والمدلول، وهذا التعديل كان ضمن مجال المحتمل، ولكنه غير متحقق علانية في الوضع البدائي للموضوع. أنت تجري بالتالي،وبمعنى ما،عملاً معرفياً وتكتشف أن هنالك في هذا الموضوع، خصائص كامنة، ولكنها لم تكن مدركة في السياق الأصلي وهذا ما يفعله الشاعر، في كل مرة يستخدم كلمة أو تعبيراً بطريقة تخرجه فيها عن المألوف.

**جورج شاربونيه**

بالتأكيد، ولكن هذا يقودني إلى أن أتسائل : أيكون مارسيل دوشامب قد أفتتح بهذه الفكرة أفاقاً لا حدود لها أبداً. فما الذي يمنعي، في الواقع، من إعطاء جسد إلى ما أشاء من المواضيع ؟ ومن الذي يمنعني من النظر إلى أي موضوع على أنه عمل جاهز " ready made "؟ ألا يمكننا أن نعد هذه طريقة جديدة للوصول إلى الواقع، وذلك بأن نسبغ العظمة على أي شيء كان بما في ذلك وظيفة الأثر الفني ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

لنقل بأننا لسنا بصدد الحديث عن أي موضوع، وكيفما أتفق. فليس لكل الموضوعات بالضرورة هذا الغنى من الإمكانيات الكامنة، بل لنقل إنها بعض الموضوعات وفي سياقات معينة.

**جورج شاربونيه**

أليس بالإمكان أن نعمم بشكل أكبر،ونقول أنه كل موضوع وضمن أكبر

السياقات اتساعاً؟

**كلود ليفي - شتراوس**

بل أني مقتنع تماماً أنه بالإمكان التعميم، ولو سألتني - و لا أقول هذا من كوني اتنلوجيا- ما هي توقعاتي عن ما سيكون عليه الرسم مستقبلاً، فسأقول، ووفقاً لأفضلياتي الشخصية، بأن الرسم سيكون حكائياً أو رسماً تصويرياً إلى أقصى الحدود (ولكن ألا يمكننا، بمعنى ما، تطبيق هذين المصطلحين على عمل له من الكمال لما للوحة بوسان " جنازة بوشيون "؟) أعني به رسماً يحاول جاهداً، وبكل ما أوتي به من تقنيات الرسم التقليدية المعروفة، أن يعيد بناء فضاء يمكنني أن أعيش به على نحو أفضل من هذا الذي أعيش فيه حالياً، بدل السعي إلى الانفلات من هذا العالم الموضوعي، الذي هو مع ذلك العالم الوحيد الذي يهمنا كبشر، أو بدل الأكتفاء بالعالم الموضوعي حيث ينمو الإنسان العصري، والذي لايبدو لي مرضياً بما فيه الكفاية، لا للحواس ولا للروح...

**جورج شاربونيه**

آه... إذن أنت تحافظ على العمل الفني، في حين أني أفكر لو كان عليه الاختفاء فليكن هذا لصالح الواقع نفسه.

**كلود ليفي - شتراوس**

هكذا؟

**جورج شاربونيه**

في الواقع، إن أختفى الفنان، فالدرس الذي سنستخلصه من هذا سيكون ربما هو أن الواقع بحد ذاته عمل فني، وأن ليس هنالك من موضوع يملك

وظيفة متميزة، وليس هنالك من موضوع قابل للتأمل، في سياق معين.

**كلود ليفي - شتراوس**

إني أشدد على هذا الأمر كثيراً، لأني أعتقد بأننا هنا بصدد إرتكاب خلط خطير للغاية ربما : فليس كل موضوع بذاته هو عمل فني، بل أن ما لدينا هي ترتيبات وتوافقات ومقاربات ما بين المواضيع، تماماً مثل كلمات اللغة،التي لا تحمل في ذواتها سوى معنى مشوش للغاية، وفارغ تقريباً، ولا تكتسب المعنى حقاً إلا في السياق: أن كلمة مثل زهرة أو صخرة تشير إلى عدد غير محدود من الموضوعات الغامضة جداً، كل كلمة منها لا تأخذ معناها كاملاً إلا داخل الجملة... وفي الأعمال الجاهزة " ready made" ،إن كان من ابتدعها واعياً بها أو لا (ولكني أعتقد بأنه كان واعياً بما يفعل، لأن السرياليين لم تكن تنقصهم المعرفة النظرية الصارمة) نحن أمام "جمل " مكونة من موضوعات لها معنى، وليس أمام موضوعات فقط، مهما أراد البعض العمل أو القول بذلك. إنه موضوع في سياق من الموضوعات، وبطبيعة الحال، يمكننا تصور أن الحضارة السجينة بالكامل ،إن صح التعبير، لعالمها التقني والمادي....

**جورج شاربونيه**

: ... أن تعده عملاً فنياً ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

تنجح في ترتيب هذا الموضوع بطرق متعددة، بطريقة، أو بطرق معينة، منها طرق نفعية، وأخرى علمية، وغيرها من الطرق المجانية والفنية، ويعود الإختلاف بين النوعين إلى الترتيبات. لا تملك القوقعة الموجودة في

أحد متاحف التاريخ الطبيعي على الإحالات ذاتها للقوقعة التي في حوزة جامع الطرف النادرة، وهكذا الحال مع بعض المنحنيات التي يراها عالم الرياضيات معادلات، بينما هي أشكال رائعة.

**جورج شاربونيه**

نعم، وهذا ما يفعله النحات كذلك...

**كلود ليفي - شتراوس**

ولكن...

**جورج شاربونيه**

ولكني أتسائل إن لم يكن بالإمكان الوصول إلى تحقيق المصادفة، وجعل الحالتين تتوافقان تماماً؟

**كلود ليفي - شتراوس**

أنا لا أعتقد بأن سلوكنا لهذه الطريق -وبأعتقادي أنْ حضارتنا قادرة على أن تسلكه- سيعيننا على كبح الحركة، وإيقافها عند النقطة، التي تتصورها، أي من خلال إعادة تنظيم دقيقة. إن كنا سنتجه أكثر فأكثر نحو التقسيم، وإعادة التأليف،ومن ثم، إلى ماذا سنصل ؟ ربما إلى الرسم التصويري الممعن بالدقة، ولكن بدل أن يقف الفنان حينها أمام المشهد، لكي يمنحه رؤية منقولة أو تأويلية، فإنه سيشرع بصنع مشاهد خارقة،كما هو الحال، مع الرسم الصيني الذي لم يكف عن فعل ذلك يوماً، وأنا أرى أن الحل للتناقض الحالي، سيظهر لنا من هذا الجانب تحديداً، أي توليفة من التمثيلية، التي بإمكاننا أن ندفع بها من جديد إلى الحد الأقصى، ومن اللاتمثيلية التي ستفيدنا على صعيد الترابط الحر بين العناصر.

**جورج شاربونيه**

حسن، بودي أن يكون بإمكان التمثيلية واللاتمثيلية أن يتوافقا من أجل الواقع، كل من جانبه.

**كلود ليفي - شتراوس**

ولكني أعتقد بأن النظر إلى مشهد رائع مازال يمتعني، وهنالك العديد منها -وربما سأصدمك، لأني سأذكر أسماء رسامين غير معروفين وثانويين، ولكنهم وحدهم، الذين ظلوا يؤثرون في بشكل غريب. وأقصد بها لوحات جوزيف فيرنيه التي تمثل موانئ البحر في فرنسا، في القرن الثامن عشر، والمعروضة في القاعة الكبيرة لمتحف المارين، وهي من اللوحات النادرة التي تمنحني دائماً انفعالاً عميقاً. وأتصور بإن في أمكاني أن أعيش أمام هذه اللوحات، وأن أجد ما تمثله من مشاهد ينطوي على واقعية أكبر من تلك المحيطة بي. والحال أن هذه اللوحات تمنحني الوسيلة لأعيش من جديد العلاقة التي كانت تربط حينها ما بين البحر واليابسة، وهذا البناء البشري الذي لم يهدم بل حافظ بالأحرى على العلاقات الطبيعية التي تربط ما بين الجيولوجيا والجغرافيا وعلم النباتات، ليوفر لنا واقعاً أثيراً، وعالماً من الحلم نلوذ إليه.

**جورج شاربونيه**

ينبغي علي إذن الاعتراف بأنك مصيب على جميع المستويات وبأني تركت نفسي أتيه في الاتجاه الخاطئ.

**كلود ليفي - شتراوس**

أعتقد أننا متجهون ذات الوجهة ولكننا لا نرى، بالكيفية ذاتها، النقطة

الملموسة التي ستفضي إليها. وأعتقد أنها ستفضي إلى -وعلينا استخدام ، الكلمة- إلى رسم النوع.

**جورج شاربونيه**

بإمكاني تخيل اختفاء كل أشكال الفن تماماً، وبأن الإنسان سيقبل بالواقع بوصفه عملاً فنياً.

**كلود ليفي - شتراوس**

آه، ولكن الإنسان في هذه الحالة سيضجر سريعاً. لأن هذه التوافقات التي تحدثنا عنها، والطريقة في إعادة تركيب الموضوعات للوصول إلى استخراج الخصائص الكامنة، كلها محتملة الحدوث، ولكنها محدودة مع ذلك. وعند نهاية المطاف سنجد بأننا جلنا عليها جميعها، وخير دليل كما يبدو هو إنها ليست المرة الأولى في التاريخ، التي تحدث فيها أشياء من هذا القبيل. إن الاهتمام بالعمل الجاهز (صحح لي إن أنا أخطأت) قد ظهر مع بنفنيوتو شيلني، الذي يروي لنا في مذكراته كيف أنه عثر على مصدر لا ينضب من الإلهام، أثناء تجواله على امتداد الساحل،بينما كان يلتقط القواقع والأشياء التي صنعها البحر.

**جورج شاربونيه**

نعم، وعلى النحو ذاته يمكننا تأمل عصور أخرى...

**كلود ليفي - شتراوس**

ولدينا كذلك الموجة الكاسحة التي ظهرت عشية الثورة الفرنسية المتمثلة في متاجر الحاجيات غير المألوفة، واقتناء الناس للمعادن أو للقواقع لتقديمها كتحف تزينية. وها نحن نعيش من جديد عصراً من هذا

النوع.

**جورج شاربونيه**

نعم ولكن العمل الجاهز، لم نعد نقترضه من الطبيعة إلا قليلاً، و أصبحنا نقترضه اليوم من الحاجات المصنعة مفضلين أياها على الطبيعة.

**كلود ليفي - شتراوس**

اعرف ذلك جيداً، ولكن الحاجة المصنعة...

**جورج شاربونيه**

أنها بالأحرى الخردة التي... الأصل.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، ولكن من هذه الوجهة تبقى الطبيعة، مع ذلك، أغنى بكثير من الثقافة. كان تجوالنا على الحاجات المصنعة سريعاً مقارنة بتجوالنا على التنوع المذهل للأصناف الحيوانية والنباتية والمعدنية... وأخيراً فإن هذه السمة الجديدة للعمل الجاهز، وهي أملنا الأخير نوعاً ما، إلى أن تحين العودة إلى المصدر العظيم.

**جورج شاربونيه**

نعم ولكن دعنا نميز بين أمرين: هل أن العمل الجاهز الذي نتحدث عنه في هذه اللحظة يختلف عن ذلك الذي ذكرناه قبل قليل !

**كلود ليفي - شتراوس**

طيب...

**جورج شاربونيه**

ليس هو ذاته مطلقاً، عندما تحدثت عن إنتشار وظيفة العمل الجاهز، لم يدر في خلدي للحظة واحدة الإقتصار على المادة المصنعة من قبل الإنسان أو على أشكالها المنحطة بفعل الصدأ أو بفعل مؤثر آخر.

**كلود ليفي - شتراوس:**

نعم أفهم هذا الأمر جيداً.

**جورج شاربونيه**

إن كل ما للطبيعة من أشياء هي ما وقع نظرنا عليها.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم ولكننا حينها سنقع من جديد في الوضع الذي عرفناه سابقاً، والذي يتميز بحقب وجيزة، لأن الإنسان حتى عندما يعيش ما يمكن تسميته بالفن الطبيعي، فلابد وأن ينتهي الأمر به إلى الشعور بالضجر، ويجتاحه حنين العودة إلى الفن الإنساني.

## 8

## الفن بوصفه نظاماً من العلامات

**جورج شاربونيه:**

سيد ليفي – شتراوس، بودي أن أطرح عليك سؤالاً وثيق الصلة بسؤال طرحته عليك سابقاً. فأنا لاحظت، ولا أدري إن كنت مصيباً أم لا -أنا الذي لست سوسيولوجياً و لا اتنلوجياً- أن هنالك في المجتمعات الحديثة ومنها مجتمعاتنا، قطيعة داخل الجماعة. إذ يبدو لي، إن جزءاً من المجموعة يكرس نفسه لما يمكن أن نطلق عليه إجمالاً النسق الاقتصادي، بينما تكرّس الجزء الآخر إلى بث الثقافة. وسؤالي هو : هل يمكننا ملاحظة ظاهرة مثيلة لهذه داخل المجتمعات التي تدرسها ؟ وبطبيعة الحال، فأن هذا السؤال ينطوي على سؤال ثان: هل كل ماهو إقتصادي يندرج في الثقافي، أم لا ؟

**كلود ليفي – شتراوس**

هنا أيضاً، يبدو لي، إن من الصعب أن أعطيك جواباً عاماً ينطبق على جميع المجتمعات التي يدرسها الاتنلوجيون.

إن الطابع الخفي للثقافة، يتجلى، كما يبدو لي، في عدد كبير من المجتمعات. وما علينا إلا النظر إلى طبقات الكهنة، وجماعات السحرة، لنجد شيئاً مشابهاً لما وصفته. وباعتقادي إن القطيعة التي ألمحت إليها

فيما يتعلق بمجتمعاتنا، لايعود سببها إلى أن هذه الأنشطة المختلفة لا تمارس من قبل نفس الأفراد بل إلى غياب التواصل الشخصي بين هؤلاء الأفراد. ثم أن الساحر، في المجتمع المحلي قد يكون من المختصين في هذا المجال، ولكنه مع ذلك يبقى جاراً لي، يقطن في الدار المجاورة لي، ولي معرفة به، نلتقي كل يوم ونتشارك عدداً من الاهتمامات، والأمور الدنيوية. وبلا شك سوف لا يغيب عن ذهني كونه ساحر، بالتالي فهو مالك لمعرفة متعالية، غير أن العلاقة بيننا سوف لن تتعرض لعنصر التغرب الموجود في مجتمعاتنا، والذي بأمكاني أن أوضحه بهذا المثال البسيط لعامل في معمل رينو الذي سوف لن تتاح له الفرصة، وحتى النادرة منها، بزيارة مؤلف موسيقي أو رسام.

**جورج شاربونيه**

نعم، ما أجبتني به هو ما قصدته بالفعل. وأفهم لم أخترت لي هذا المثال. إلا أن هذا المثال لا يجيب بشكل دقيق على السؤال الذي أردت أن أطرحه، والذي طرحته بشكل سيء، لأنني كنت أتمنى أن نضع بجانب العامل في شركة رينو جميع الذين يكرسون أنفسهم للنظام الاقتصادي، فالقطيعة التي بدت لي هي بين هؤلاء جميعهم وبين الآخرين.

**كلود ليفي - شتراوس**

ألا تعتقد بأن سببها يعود وإلى حد ما إلى كثافتنا السكانية العالية والاحجام الكبيرة لمجتمعاتنا، مما يحرم الناس الذين يتعاطون مهناً مختلفة من فرص الإلتقاء والتعرف على بعضهم ؟

**جورج شاربونيه**

نعم، أعتقد بأنهم حتى وإن عرفوا بعضهم البعض،سيبقى هنالك حذر

ما، وأنا أعتقد أنه حذر إزاء أنساق معينة من المعرفة، وأشدد هنا على أنساق بالجمع، لكي لا يبدو حديثي مقتصراً على المعرفة العلمية، لأني أعتقد بأن ما قلته لا ينطبق على المعرفة العلمية وحسب بل كذلك على المعرفة الفنية! لا أدري ! وبالتالي فأنا أعتقد بشكل عام، أن الذي يفرز الثقافة، سواء كان رجل العلم أم الفنان، والمفكر بجميع ألقابه، ليس له أهمية تذكر في مجتمعنا.ليس هذا وحسب،بل وإن جميع الباقين في البلد، أو بلأحرى باقي الجماعة تعامله بحذر، وهذا الذي جعلني أتسائل: هل هذا ما يحدث أيضا في المجتمعات البدائية؟

**كلود ليفي - شتراوس**

لايمكننا النظر إلى أنفسنا من خلال المجتمعات التي هي من حيث التعريف، في غاية الاختلاف عن مجتمعاتنا، و بعيدة عنها، ولا نستطيع -وهنا تكمن أهمية هذا الموضوع- غض النظر عن كل هذه الإختلافات، والتصرف كما لو كانت هي الأخرى متشابهة. إنك تطلب المستحيل، بل وهنالك تناقض في العبارات، فلو وجدنا في هذه المجتمعات مظاهراً من النوع ذاته الذي نجده في مجتمعاتنا...

**جورج شاربونيه**

لكانت تنتمي إلى نظام مجتمعاتنا نفسه.

**كلود ليفي - شتراوس**

بالضبط.

**جورج شاربونيه**

أني أعي هذا جيداً، ألا تعتقد أنه لو كان التواصل موجوداً داخل

مجتمعاتنا، لما كان لهذه القطيعة -التي أعتقد بوجودها- من وجود ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

أوه، أنا لا أقول على الإطلاق بأنها ستنعدم. لأنه -ولو أني سأبدو مناقضاً لما أشرت إليه سابقاً - حتى داخل المجتمعات الأصغر حجماً، والمكونة من بضعة مئات الآلاف من الأشخاص، حيث العلاقات الشخصية، التي أسميتها العلاقات الأصيلة، لاتزال قائمة بين أفرادها، نلاحظ مع ذلك وجود قطائع لا تحددها المعارف الباطنية بل التخصصات، وإن لم يكن هنالك من حد واضح بين الاثنين. لأن المرأة التي تبرع في أشغال الفخار لا يحسب لها حساب على هذا الأساس بل إستناداً لما تملكه من صلات عديدة مع العالم الفوطبيعي، ومن قوى سحرية، كانت ورثتها، أو اقتنتها، او أكتسبتها.

**جورج شاربونيه**

وهل هذا ينسحب أيضاً، على سبيل المثال، على المجال الذي نسميه "الفن " في المجتمعات التي تدرسها، أي هل يلقى فن الجماعة القبول من الجميع وبلا إستثناء.

**كلود ليفي - شتراوس**

بالتأكيد. فهو في الواقع مندمج بشكل صميمي في حياة الجماعة، فلو حاولنا البحث عن لغة مشتركة تسمح بالتعبير عن هذا الاختلاف الذي تدركه أنت بالحدس - والذي أحاول أنا التهرب منه، لأنه من الصعب منحه تعبيراً منطقياً- فأن الذي لا نجده في المجتمعات التي نطلق عليها بالمجتمعات البدائية، أو قد نجده أستثناءاً- وهنا أيضاً لا أريد أن أطلق حكماً عاماً- هو هذه العلاقة التي تشكل القاعدة لمفهومنا الحديث أو العصري للنشاط الفني، إنها العلاقة بين المبدع من جهة والمشاهد من الجهة الأخرى أو

السامع في حال الموسيقى. إن هذه الثنائية غير موجودة في المجتمعات البدائية إلا فيما ندر. لأن وظيفة الفن في هذه المجتمعات هي ليست ذاتها على الأرجح. ففي هذه المجتمعات يكون لعلامة الأثر الفني دوراً أوضح، وهو دور يتناسب بدقة مع الوظيفة السوسيولوجية التي يختص الفن بها في مثل هذه المجتمعات.

**جورج شاربونيه**

حتى من دون علمهم بوجود فكرة أن الفن لغة.

**كلود ليفي – شتراوس**

إن الفكرة القائلة بإن الفن هو لغة موجودة بالفعل، وما علينا إلا العودة إلى الكتابات الصورية التي جمعت ما بين الكتابة، أي اللغة، والعمل الفني، ثم هنالك في الأخص ذلك الكنز الهائل من الرموز الذي اكتشفناه في آثار جميع، لا أقول جميع الشعوب البدائية، بل لدى عدد لا بأس به منها، كالهنود في أمريكا الشمالية من جهة، وبعض الشعوب الافريقية في السودان، والكونغو نحو الجنوب، من جهة الأخرى. إذ تحتوى كل قطعة من هذه الآثار، بما فيها الحاجات النفعية، على موجز من الرموز القابلة للفهم ليس من قبل صانعها فقط، بل ومن قبل جميع المستخدمين لها.

**جورج شاربونيه**

نعم، وهذا ما لا ينطبق على الوضع الحالي لدينا.

**كلود ليفي – شتراوس**

نعم، والأمثلة كثيرة، ولكني سأقتصر على الأبسط من بينها: عند بعض الشعوب الافريقية، يكون من غير المعتاد أن يتناول الزوج والزوجة طعامهما

سوية، بل وعليهما عدم التحادث أثناء ذلك. لأن تناول الطعام عندهم له ذات الطابع الحميمي لعملية الإفراغ في مجتمعاتنا. وعندما تريد الزوجة توجيه عتاب إلى زوجها، فأنها توصي أحد نحاتي الخشب، أن يصنع لها ما يقابل غطاء صحن الحساء عندنا، ويزينه بنقوش هي في العادة أشارات إلى الأمثال الشائعة، والمجتمعات الافريقية غنية بالأمثال، ومن ثم يصبح هذا الصحن الوعاء الذي يتناول الرجل الطعام فيه، وهو في الوقت ذاته رسالة، لا يحل شفرتها إلا المتلقي وحده، أو عليه استشارة أحد المختصين.

**جورج شاربونيه**

نعم وبالتالي يغدو التمييز الذي نقيمه بين الفن والفلكلور أمراً غير معقول.

**كلود ليفي - شتراوس**

ذلك لأن هنالك إندماج سريع للغاية، ومباشر تقريباً، لكل ما يستجد فنياً داخل ثقافة الجماعة. وإن كانت الإختلافات هي أختلافات من حيث الدرجة، وليست من حيث الطبيعة. فنحن نميل إلى الاعتقاد بأن الفن الشعبي يستمد مقوماته من أعماق اللاوعي الجمعي وأن أشكاله التعبيرية تعود إلى الماضي البعيد. وهذا صحيح في بعض الحالات ولكن ليس دائماً. إن الموتيفات التي نراها في هيئة عجلة أو زهرة والتي مازلت تزين حتى اليوم، قطع الأثاث الشعبية ولا سيما في مقاطعة بريتانية والباسك، تعود أصولها إلى العهود البدائية،لأننا نجدها أيضاً في العديد من مناطق حدود أوروبا وحتى في أفريقيا. ولكننا نجد بالمقابل أن غالبية أغاني الرقصات الشعبية، وأناشيد طفولتنا، لم نرثها من الماضي السحيق، وبإمكاننا العثور على أصولها في الألحان التي اشتهرت في المجتمع الباريسي في القرن الثامن عشر، والتي انتشرت في جميع أنحاء البلاد، بعد إنحدارها من

الأوساط النبيلة والبرجوازية وصولاً إلى الطبقات الشعبية. هنالك خلف ما نسميه بالفن الشعبي أمر في غاية التعقيد. لأن هنالك تحرك في أتجاهين، الأول نحو حفظ الثيمات، والثاني نحو أشاعتها وتعميمها لدى الطبقات الشعبية، رغم كونها في الأصل ثيمات نبيلة، أو تعد كذلك.

**جورج شاربونيه**

الخلاصة إذن: كل ما يمس الفن هو ليس بغريب عن الأتنلوجي.

**كلود ليفي - شتراوس**

آه، بالتأكيد، وكيف له أن لا يهتم بهذا الأمر. أولاً لأن الفن هو جزء من الثقافة، وربما هنالك أيضاً سبب أكثر تحديداً، هو أن الفن يشكل أعلى درجات الإستحواذ على الثقافة من قبل الطبيعة، وهذه من الظواهر النموذجية في دراسات الأتنلوجيين.

**جورج شاربونيه**

إذن في هذه الحالة، يبقى الفن لغة بنظرك ؟ وهل يشكل لغة ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

حتماً ولكنها ليست أية لغة،لقد سبق أن تحدثنا عن السمة المهارية التي تشكل ربما القاسم المشترك لجميع المظاهر الجمالية، وواقع أن الفنان لايستطيع السيطرة في ميدان فنه على عدته، وعلى ما يستخدمه من وسائل وتقنيات سيطرة تامة. ولو كان قادراً على ذلك... عندها، أعتقد بأننا سوف نلاحظ السبب في عمومية الظاهرة...

**جورج شاربونيه**

لو كان قادر على ذلك، لم بقي هنالك فن ...

**كلود ليفي - شتراوس**

لو كان قادر على ذلك، لتوصل إلى تحقيق تقليد مطلق للطبيعة، ولأصبح لدينا تماثل بين الموديل والأثر الفني، ولكان لدينا بالتالي إعادة إنتاج للطبيعة وليس إبداعاً لعمل ثقافي بحت. إلا إنه من الناحية الأخرى، لو لم تكن لدينا هذه المشكلة، أي لو انعدمت الصلة نهائياً بين الأثر والموضوع الذي أوحى به، لوجدنا أنفسنا أمام مادة ذات طبيعة لسانية، وليس عملاً فنياً.ألم يوضح لنا فرديناند دو سوسور جبدا بأن الخاصية الأساسية للغة هي في كونها نظاماً لعلامات لاتمت بصلات مادية بالأشياء التي اضطلعت بالتدليل عليها. ولو أصبح الفن تقليداً كاملاً للموضوع، لفقد سمة العلامة. وبالتالي يمكننا النظر إلى الفن، على ما يبدو لي، كما لو كان نظاماً دلالياً أو مجموعة من الأنظمة الدلالية، ولكنه سيبقى يجمع على الدوام ما بين اللغة والموضوع.

**جورج شاربونيه**

إن نحن قرأنا ما يكتب من مقالات نقدية عن الفن، لوجدنا أن كلمة " لغة" تتردد غالباً. ليس بالمعنى الذي ذكرته، وهذا أمر طبيعي، لأن ناقد الفن ليس أتنلوجياً، ولكن أنطباعنا هو أن كلمة " لغة " لم تعد تعني أي شيء.

**كلود ليفي - شتراوس:**

هنالك في الواقع، استخدام تجاوزي لمفهوم اللغة أو للمفاهيم اللسانية بشكل عام. يبدو لي أن الناقد الفني أو الفنان، حينما يتحدث عن اللغة فهو يقصد على الأرجح شيئاً من قبيل "الرسالة"، لكي يشير إلى أن الفنان لديه خطاب يوجهه إلى مشاهد أو مستمع، إن هذه العلاقة...

**جورج شاربونيه**

نعم، صحيح، فهو كي لا يقول "رسالة" يقول لغة....

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، لأن مفهوم "الرسالة" يكتسب دلالات صوفية بسهولة، ودون وجهة حق في الغالب، مع أن هذا المفهوم "الرسالة" مستخدم من قبل مهندسي الاتصالات بشكل محدد وموضوعي.

**جورج شاربونيه**

وهي نسبة للفنان كلمة مسيحانيه، ولذا فهي لا توحي بالثقة لدى الكثير من الفنانين.

**كلود ليفي - شتراوس**

بالضبط، ولكن يبدو لي أن استخدام مصطلح "لغة"، ليس بتلك الخطورة، طالما قلنا، قبل قليل، بأن كل فن هو لغة،ولكن الخطورة تتأتى من كونه يستخدم على خلاف معناه، ويدعونا للبحث عن لغة، أو رسالة ما، حيث لا يوجد في الواقع لا لغة ولا رسالة. فإن قلنا أن كل فن هو لغة، فلا يعني أن لهذا وجود يقيني على مستوى الفكر الواعي، وأعني بذلك أن جميع الوسائل المتاحة للفنان، هي في الواقع علامات، وأن وظيفة العمل الفني هو التدليل على الموضوع، وإقامة علاقة دلالية معه.

**جورج شاربونيه**

أرى نفسي منقاداً إلى أن أطلب منك تحديد العلاقة الموجودة بين الفن والمعنى، وما هو الأختلاف الأنسب الذي تمكن إقامته بين الفن، واللغة

بالمعنى اللساني للعبارة.

**كلود ليفي – شتراوس**

أعتقد بأني سأعود إلى التمييز الذي أوجزته قبل لحظة، والذي ذكرت فيه أن اللغة المنطوقة هي نظام من العلامات الاعتباطية، ولا تمت بأية صلة مادية إلى الموضوعات التي تتكفل بالتدليل عليها،أما في الفن فأن الصلة المادية بين العلامة والموضوع تبقى موجودة دائماً.

**جورج شاربونيه**

وماذا عن الشعر، أتقول الشيء ذاته بخصوصه ؟ لأني أعتقد بأن الشعر، الذي يستخدم الكلمات، أي إنه يستند على ميدان اللسانيات، إلا أنه مع ذلك يدعي بأن في مقدوره التدليل من خارج نطاق اللسانيات.

**كلود ليفي – شتراوس**

أنت محق في هذا الأمر، ففي حالة الشعر، ينبغي التعديل، ربما لانحتاج إلى تعديل جذري للتعريف الذي اقترحته قبل قليل، لكنني سأعدل من التعبير. لقد ذكرت بأن الفن يجمع ما بين الموضوع واللغة، والآن أقول بأن الشعر يجمع ما بين اللغة والفن في معناه الواسع . فالشاعر يقف أمام اللغة، كالرسام أمام الموضوع، فتصبح هي مادته الخام. هذه المادة هي التي يحاول التدليل عليها، وليس الأفكار، أو المفاهيم التي نحاول نحن نقلها عن طريق الخطاب، إنها تلك المواد اللغوية السميكة التي تشكل كتل الخطاب أو أجزاء منه.

**جورج شاربونيه**

أيخطئ الشاعر بحقيقة ما يفعله حقاً، لأنه يعتقد أن الاستخدام التصوري

للكلمة هو استخدام ثانوي، ومنحط.

**كلود ليفي - شتراوس**

إن سمحت لي فإنني سأعقد لك مقارنة، وإن كانت معقدة نوعاً ما، فالشاعر يتصرف إزاء اللغة كالمهندس الذي يسعى لتشكيل ذرات أكثر ثقلاً، اعتماداً على ذرات أكثر خفة. فالمواد اللغوية التي يصنعها الشاعر هي أكثر ثقلاً من مواد النثر. إنه يضيف إلى التعبير اللغوي أبعاداً جديدة، ولدينا في الشعر التقليدي ضرورات أخرى، من قافية، وعدد، وجميع قواعد العروض المعروفة. كما أن الشاعر قد يلجأ إلى تحطيم هذه القواعد، كما فعل رامبو. وبالتالي، يبدو أن الشعر يقف بين صيغتين، صيغة الاندماج اللغوي وصيغة التفكك الدلالي.

**جورج شاربونيه**

الصيغتان وفي آن واحد.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، إنهما بالتأكيد لا ينفصلان، المهم أن الشعر يتخذ من اللغة مادة له، ثم يقوم بتهشيم هذه المادة، أما ليضيف لها، أو يستخرج منها دلالة إضافية.

**جورج شاربونيه**

نعم، إضافة إلى أن الشاعر يدعي، على غرار جميع الفنانين- وإن كنت أعتقد أن هذا الأمر يتجلى بوضوح أكبر لدى الشاعر- إذن الشاعر يدعي بأنه يدلل على ما هو خارج المعنى وخارج اللغة. أن الكلمة، نسبة إلى الشاعر، هي ذلك الشيء الذي يجيز له إستعمال اللغة من أجل الخروج عن اللغة

ما، وأن يقول أكثر من الباقين، مع توقفه التام عن التدليل، إلا إن هذا، ومن الناحية المنطيقة، لا معنى له. هذا ما أقصده.

**كلود ليفي - شتراوس**

كلا، أو لنقل، الأمر يعتمد تماماً على المعنى الذي تريده من كلامك. فإن كنت تقصد بأن التعبير الفني، سواء تعلق منه بالفن التشكيلي، أو الشعري أوالموسيقي يطمح إلى تشكيل لغة، ولكنها ليست اللغة المنطوقة حصراً- وبالتأكيد ليس المقصود هنا الرسم، أو الموسيقى، أو إستخدام اللغة المنطوقة في الشعر - فهذا يبدو لي في غاية الصحة، أما إذا أردت، وبأسم الفنان، الإدعاء بوجود معنى يتجاوز كل لغة محتملة، أو مدركة، فأعتقد أن في هذا تناقض في العبارات.

**جورج شاربونيه**

إن التناقض في التعبير لم يغب عن بالي، علاوة على أني لا أدعي الكلام بأسم الفنان، أو بأسم الآخرين، إنما بدا لي أن هنالك مثل هذه الأرادة في تصريحات جميع الفنانين، سواء أكانوا فنانين أم شعراء. إلا أن الأمور تصبح مختلفة ربما في حالة الموسيقيين، لأني لم ألحظ بأن الموسيقي يعبر عن ذاته كما يعبر عنها الرسام أو الشاعر، فمفرداته مختلفة، وطموحاته مختلفة أيضاً.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، ولكن هنا أيضاً، يتوجب علينا أن نجري تمييزاً. يمكنك أن تستحضر موقفاً سايكولوجياً، أو ذاتياً عند الفنان.على أي حال، فإن ما يهمنا ليس ما يفكر به الفنان، بل ما يفعله. وإن لم يكن الحال كذلك، فلا حاجة له إلى تأليف الشعر أو الموسيقى أو رسم اللوحات، وإنما عليه أن يؤلف كتباً

ببساطة.

**جورج شاربونيه**

طبعاً...

**كلود ليفي – شتراوس**

إذن، إن كنت لاحظت أن هنالك من بين الفنانين الذي تعرفهم، من يعبر عن آمال وطموحات بشكل غير مقبول لا منطقياً ولا فلسفياً، فأني سأجيبك " ليس لهذا الأمر من أهمية".

**جورج شاربونيه**

علي أن أعترف بأني كنت ألح بعض الشيء لأجعلهم يصرحون لي بأفكارهم. فلم يحدث لي وإن سمعت من الفنانين من عبر عن هذه المفارقة بوضوح كافٍ. ولكني لاحظت بأني أصل معهم إلى هذا التناقض عندما يقعون تحت ضغط إلحاحي لدفعهم للتعبير عن أفكارهم.

**كلود ليفي – شتراوس**

إأن ما يهم هو ما يفعلونه، وليس ما يعتقدون بأنهم يفعلونه.

**جورج شاربونيه**

هذا طبيعي.

**كلود ليفي – شتراوس**

والأقل أهمية من ذلك، هي الذرائع الذاتية التي يمنحونها لأنفسهم.

ففي غالبية حالات الإبداع أو الاكتشاف، نجد أن هنالك أختلافاً شاسعاً بين الطريقة التي فكر بها صانعها، أو التي حددها لنفسه لتنفيذ عمله الإبداعي وبين النتيجة الموضوعية التي توصل إليها .

**جورج شاربونيه**

نعم، ولكني أعتقد أيضاً بأن الفنان عندما يعبر عن ذاته فأن هذا يكون بدافع رغبة ملحة إلى الإستقاء من منطقة أو من ميدان لايسع التحليل النفاذ إليه. إن الفارق ما بين الفن والمعرفة، يجعل الفنان يعتقد بأن ما يفعله هو ليس مادة للتحليل، أي لا يخضع للتحليل بالأرقام. وهنا يكمن على ما أعتقد دافعه الأقوى.

**كلود ليفي - شتراوس**

سواء كان يفكر أم لا يفكر، لا أهمية لهذا الأمر، اللهم إلا لعالم النفس أو لعالم النفس الجمالي تحديداً، والسؤال الحقيقي هو: ما هو الشيء الذي يصنعه في واقع الأمر؟ هل أنه بصدد التحضير ودون وعي منه، ورغماً عنه ربما، إلى صنع نظام للعلامات ينضاف إلى اللغة، وقادراً على التواجد إلى جانب أنظمة العلامات الأخرى، أم أنه -وهنا يصبح الأمر أكثر خطورة- يريد أن يقول لنا: أنا بصدد التحضير لنظام جديد للعلامات، والتحضير لشفرة جديدة. إلا أنه في الواقع لا يحضر أي شيء على الإطلاق اللهم إلا شفرة مزيفة ؟ هذا ما أحس به حقيقة لدى مشاهدتي للرسم التجريدي، أو ما يزعمون إنه رسم تجريدي، لأننا في هذه الحالة سنبتعد عن التفريق الذي اقترحته قبل قليل بين اللغة والفن. لأن ما لدينا هنا، قد يكون نظام للعلامات، وهو نظام يدعي بإن علاقته بالموضوع هي علاقة اعتباطية، ولكن هل أن اللغة التي يريد البعض فرضها علينا، تلتصق بالإحساس الجمالي، أم أنها نظام للعلامات على غرار أي نظام آخر، أو لنقل على غرار أنظمة العلامات

في السكك الحديدية، المكونة من مربعات أو دوائر مختلفة الألوان، لها دلالات معينة نسبة إلى سائق المركبة. فهذه تشير إلى أن الطريق سالكة وتلك إلى أن الطريق مغلق، أو أن هناك قطار قادم من الجهة المعاكسة، أو عليك تخفيف السرعة أمام الممر ذي المستويات المتعددة...؟ ولأن نظام العلامات هذا هو نظام اعتباطي...

**جورج شاربونيه**

آأنت متأكد من هذا الأمر؟

**كلود ليفي – شتراوس**

ماذا تعني بهذا....

**جورج شاربونيه**

من غير المؤكد أن تكون هذه الأنظمة للعلامات اعتباطية، لعلها ليست مصادفة أننا اتخذنا اللون الأخضر للتدليل على: "سر" والأحمر للتدليل على "قف".

**كلود ليفي – شتراوس**

إنك تجرني إلى أن أناقض نفسي، لأني أشرت في موضع آخر إلى أن مثل هذه الأنظمة ليست جميعها إعتباطية.ليس لأنه لم يكن ينبغي علينا استعمال الأخضر للإشارة إلى أن " الطريق غير سالكة"، والأحمر إلى أن "السير مفتوح "، لأن في حال تحقق مثل هذا التعاكس...

**جورج شاربونيه**

ألا يكون هذا التعاكس مطلقاً.

**كلود ليفي - شتراوس**

لا... لن يكون تعاكساً مطلقاً، لأن الأحمر سيبقى هو الأحمر، أي مصدراً للإثارة الجسدية والفيزولوجية، مرتبط بعدد معين من ردود أفعالنا التي نعرف بأنها ليست أعتباطية بالكامل.

**جورج شاربونيه**

أنا أيضاً أجد لمن المفارقة اختيار الأحمر للتدليل على "توقف !".

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، بإمكاننا في الواقع...

**جورج شاربونيه**

أنه يمثل بالأحرى الإثارة التي تدفعنا إلى السير.

**كلود ليفي - شتراوس**

بإمكاننا عد الأحمر علامة على الحرارة والتواصل، والأخضر، على العكس من ذلك، كرمز بارد ومؤذ نوعاً ما.

**جورج شاربونيه**

لذا فإننا بإمكاننا أن نكتشف هنا معنى عميقاً ملتصقاً بـ...

**كلود ليفي - شتراوس**

ولكن ألا تجد أن هذا المعنى هو فقير للغاية ؟ إن ما نستخدمه من

أنظمة للعلامات الاعتباطية في الظاهر، هي ليست اعتباطية إلى الحد الذي تريد النظرية أن تجعلنا نعتقده. ولكنها تبقى أعتباطية إلى حد أكبر بكثير من العلامات والرموز التي يستخدمها الرسام التكعيبي أو الكلاسيكي أو الموسيقي.

# 9

## متطلبات الشفرة

**جورج شاربونيه**

قلت لي قَبل قليل أن طموح الفنان التجريدي هو الانفصال عن الموضوع. وهذا صحيح. ولكنه لا يطمح مطلقاً إلى الانفصال عن الطبيعة، بل على العكس من ذلك، أنه يريد الإلتصاق بها. ولنقل إنه يدعي بأنه كلما تخلى عن الموضوع، كلما منحه ذلك فرصةِ أكبر للتعبير. ولأن الموضوع هو عائقاً، وحداً، ويتطلب الوصف، ويمنع الرسام من التركيب السريع، فأن الرسام التجريدي يقول: "أن لوحتي التجريدية تسمح لي بتركيب أسرع وأكثر كمالاً- هذا إن كان بالإمكان الجمع بين التركيب والكمال- مما لو أني أقتصرت على رسم الموضوع واستعادته.

**كلود ليفي – شتراوس**

ولكني لا أريد أن أعطيك الإنطباع بأن موقفي إزاء هذا النوع من الرسم...

**جورج شاربونيه**

اه...أعي ذلك، ولكني أحاول...

**كلود ليفي – شتراوس**

هو موقف سلبي بالكامل... فبإمكان هذا النوع من الرسم أن يغريني، وأن يجذبني، بألوانه وأشكاله. ومع ذلك فإنني في كل مرة أجد نفسي فيها أمام لوحة تجريدية، أصاب بحالة التردد ذاتها: هل أقتنيها وأعلقها على الحائط في منزلي ؟ أم أن من شأن قطعة من الخشب الطافي فوق نموذج معدني ما أن تمنحني القدر ذاته من القبول ؟ وهل بمقدور صحيفة من النحاس، أو لوح من العقيق أن يقدما لي موتيفات أكثر دقة، وألوان أكثر توهجاً، وعمقاً، ويعملا بشكل أفضل على تحريك أحلام يقظتي وإثارة مخيلتي ؟ بمعنى آخر، أن الذي يثير حفظيتي هي ليست جاذبية هذا النوع من الرسم، مع إن هذه الجاذبية هي بنظري من طبيعة الأشياء ذاتها، بل إنه طابعها الدلالي.

**جورج شاربونيه**

وبالتحديد...

**كلود ليفي – شتراوس**

أو لنقل طابعها الدال، فمن الطبيعي أن تكون حاملة للمعنى، كأن تشرح لنا مقاصد الفنان، وأمور تخص العصر الذي نفذت فيه.

**جورج شاربونيه**

آه.. حقاً! بل ويمكنني القول أنه عندما نجد أنفسنا بحضور رسام تجريدي، - أن الرسام هو ليس بالضرورة ذلك الذي يضع الألوان على اللوحة...

**كلود ليفي – شتراوس**

نعم وعلينا أن لا نذكر أسماء لأن ذلك سيجعلنا نتخاصم !

**جورج شاربونيه**

هنالك بعض الأسماء التي يمكنني أن أذكرها. يستحضرني منها على سبيل المثال، سولاج و هارتونغ...فأنا عندما أكون أمام لوحة لسولاج أو لهارتونغ ، ينتابني شعور بأني أتعرف على الإنسان بأكمله، بما في ذلك أفكاره السياسية. أنا هنا إزاء حالات قصوى، تماماً مثلما يمكنني أن أرى، أو يخيل لي بأني أرى، في لوحة فلان من الرساميين البدائيين الزواية التي يطلع منها على العالم.

**كلود ليفي شتراوس**

ولكن ألا تعتقد بأنه عند تعلق الأمر بمثل هذه الحالات التي أقر بأمكانية وجودها بالكامل، فان السبب يعود في الواقع...

**جورج شاربونيه**

أعتقد بأنه يمكننا أن نميز بوضح تام، في الرسم التجريدي،وما يحتويه من بقع لا معنى لها البتة،ومن أشكال ديكورية، وأحياناً في أنواع معينة من الرسوم، ما يشبه القفزة،وعبرها يتجلى لنا الأنسان. فعلى سبيل المثال، عندما أكون أمام لوحة لماثيو، أكون غير قادرٍ على التعرف على الإنسان مطلقاً. عندما أكون أمام لوحة لماثيو، لا أستطيع القول من هو ماثيو. أما وأنا أنظر إلى لوحة لسولاج، فأنا أعلم في الحال، من هو سولاج. إن الرسم في هذه الحالة هو التعبير الشعري عن الإنسان، أما في الحالة الأولى، فأن اللوحة لن ترتقى إلى هذا المستوى. ( رغم إنها، وأنا أقر بذلك، تطمح إلى أن تحقق ذلك)..

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، ولكن ألا تعتقد أنه، في حالة من هذا النوع، فأن من يخون اللوحة هي ليست الطريقة فقط، وإن ظن الفنان بأنه متقيد بها، بل أن هنالك إحالات دلالية إلى الموضوع وعلائق تتسلل إلى اللوحة خفية رغماً عنه ؟

**جورج شاربونيه**

أعتقد بأن الأمر يمكن أن يكون هكذا، وإن لم أكن متيقناً تماماً.

**كلود ليفي - شتراوس**

أفضل الإستعانة بمثال نأخذه من الموسيقى. نحن نجد في الموسيقى موقفاً مماثلاً له قليلاً، سيكون من الأسهل لنا مناقشته على ما يبدو لي. لأنه ليس هنالك من رسام تجريدي، حسب معرفتي - وأنت أعلم مني بهذه الأشياء - قد خرج علينا بنظام، أو وضع شفرة. وقد حاول كل واحد منهم أن يضع شفرة، ثم صار يغيرها من لوحة إلى أخرى، في حين أن الموسيقى المتسلسلة، تضعنا أمام محاولة واعية، وممنهجة لمنح الموسيقى قواعداً جديدة، مكرسة لتحل محل القواعد التقليدية.

**جورج شاربونيه**

نعم، ولكنها لم تبتعد عنها كثيراً.

**كلود ليفي - شتراوس**

إنها في الأخص، قواعد لا تعمل، على ما يبدو لي، إلا عند مستوى الإيقاع. إنها قواعد شعرية وليست قواعد لغوية، لأن جوهر القواعد اللغوية،أو ما يجعلنا نميز الدلالات عن بعضها بفضل أصوات ذي طبيعة أعتباطية هي الأخرى، هو أن هذه الأصوات تقع ضمن نظام من التقابلات الثنائية. وهذا يعني أن هنالك تراتبية منطقية قائمة في صلب القيم النطقية، وهي التي

تساعدنا على تمييز الدلالات أو المعاني.

في حين أني لا أرى كيف يمكن للشفرة المتسلسلة الإبقاء، أو تحقيق مثل هذه التراتبية. إن مفهوم التقابل يبقى قائماً، وليس تمفصل المواقف في النظام. أي أن الشفرة تبدو تعبيرية أكثر مما هي دلالية، وبناء على ذلك، فإننا عندما نصغي إلى عمل غير متسلسل تماماً، بل من نظام الأثنتي عشرة درجة، مثل أعمال Wozzek، لا يتولد لدينا الشعور بأننا نصغي إلى موسيقى نشاز على الإطلاق، ألا يعود ذلك إلى أن النظام الدلالي للموسيقى التقليدية، أي النظام الذي يستبان بفضل العلاقة التراتبية بين النوتات داخل السلسلة، ويسم الرهيف، والمفخم أو المهيمن منها، قد وجد نظيره رغم مشيئة الموسيقار، وبدون تصميم منه ؟

**جورج شاربونيه**

ماهو التصور الذي تولده لديك هذه الأفكار عن الموسيقى الكونكريتية...

**كلود ليفي - شتراوس**

يبدو لي أن الموسيقى الكونكريتية قريبة من الرسم التجريدي الذي تكلمنا عنه قبل قليل، أي أننا أمام توليفة من عناصر تتحدد بالذائقة الشخصية للرسام أو للمؤلف، بعيداً عن كل قاعدة دلالية. وقد يصدف أن ينبثق منها معنى ما، مثلما يصدف أن نكتشف فجأة، في الطبيعة، حصاة، أو قشرة ملتوية، تجعلنا نعتقد بأننا أمام زهرة أو حيوان (ولكن عندما أقول معنى، فهذا لا ينطوي على وجود تشابه مع شيء ما، وإنه لابد لعروق النبات أن تكون شبيهة بالتنين...).

**جورج شاربونيه**

أفهم ذلك جيداً.

**كلود ليفي - شتراوس**

ذلك لأنه وببساطة، يتجلى لنا فجأة، كبنية، وإن أقرارنا بوجود البنية داخل الموضوع هو الذي يمنحنا الانفعال الجمالي، وقد كان للمصادفة أثر في ذلك. هذا ما يحدث، دون أن يكون الفنان فكر فيه، أو أراده، ودون ان يكون هو الأداة الحقيقة له...

**جورج شاربونيه**

أنا لا أعتقد أن مؤلف الموسيقى الكونكريتية، يقبل بهذه العبارات.

**كلود ليفي - شتراوس**

آه، نعم أنا على يقين من أنه لن يقبل بها!

**جورج شاربونيه**

كما أني أعتقد أن هنالك العديد من المستمعين الذين سوف لن يتقبلوها هم أيضاً. أنا قد أستمع لعمل موسيقي كونكريتي، وأجدني تأثرت به. كما أني قد أسمعه، وأعطيه شكلاً داخل الفضاء. تنتشر هذه الموسيقى على نحو مغاير لما تفعله سمفونية لبتهوفن، لأنها تنتشر في الفضاء - نسبة لي- بعفوية أكبر. فأنا إن استمعت لموسيقى لفوليبو، على سبيل المثال، فلن أجد لها من معنى في الفضاء، مثل الذي يتولد عن موسيقى لبيتهوفن أو لموزارت.

**كلود ليفي - شتراوس**

يبدو أن أكبر خطر يحدق بالفن، هو خطر ذو طبيعة مزدوجة. الأول هو أن الفن عوضاً عن أن يكون لغة، أصبح لغة مستعارة، إنه كاريكاتور

للغة، وتزييف لها، وهو نوع من اللعب الصبياني حول ثيمة اللغة، الذي لن يتوصل إلى الدلالة مطلقاً. والخطر الثاني: هو أن يغدو الفن لغة بالكامل، على غرار اللغة المنطوقة، بغض النظر عن المادة التي يستخدمها، لأنه في هذه الحالة، سيتمكن بلا ريب من أن يدلل، ولكنه سيكف عن أن يحمل معه انفعالاً جمالياً بالمعنى الخالص للكلمة.

إن ما يدهشني في كلامك، هو أنك تميز بين الموسيقى الكونكريتيه وبين موسيقى بيتهوفن أو أي موسيقى كلاسيكية أو رومانتيكية، و قلت بأنك لا تشعر إزاءهما بالشيء ذاته، وأنك في هذه الحالة تنظم إحاسيسك داخل الفضاء، ولكن هل أن هذه الإمكانية في التنظيم داخل الفضاء -التي لا اعترض عليها مطلقاً- تترافق مع انفعال جمالي ؟

**جورج شاربونيه**

نعم، إن حدث وتطابق التنظيم مع شيء كائنٍ سلفاً في نفسي. والغريب هو أنني عندما أصغي لموسيقى فيليبو (Philipot) يتولد لدي شعور بأني أستعيد صيغاً أدراكية خاصة بي. وأشعر عند سماعي لهذه الموسيقى أن المؤلف يقول لي كيف أدرك....

**كلود ليفي - شتراوس**

أعتقد أننا في هذه الحالة، نستعيد ربما شروط التجربة الجمالية بذاتها، طالما أن ما نسميه الانفعال الجمالي يرتبط، حسبما يبدو لي، أو لنقل أنها الطريقة التي نعبر بها عن ردود أفعالنا، عندما يكون الموضوع الخالي من المعنى، مرشح لأن يؤدي وظيفة دلالية. وهنالك من عبر عن هذه الفكرة منذ زمن بعيد، عندما كتب بوالو يقول :" ليس هنالك من أفعى، أو من وحش شنيع، قلده الفن إلا وأعجب الإنظار..." إنه يتناول حالة ضعيفة، في حين ما يعنيه النقل الجمالي، ولنقل الإرتقاء الجمالي، هو الصعود إلى

مستوى الدال بشيء ما لا يتوفر على هذا المظهر وهو في حالته الأولية الفجة.

**جورج شاربونيه**

هل تعتقد بأن الفنان هو شخص يتطلع إلى تحقيق لغة ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

إنه ذلك الشخص الذي يسحب الموضوع ويرتقى به إلى اللغة، إن جاز لي التعبير.هنالك أمامه موضوع ما، وما يحدث بالفعل هو استخلاص، وسفط لهذا الموضوع، لجعله كائن ثقافي بعدما كان كائن من الطبيعة، ومن هذا الباب، أصبح، كما سبق لي وأن ذكرت،من الظواهر النموذجية التي يهتم بدراستها الإتنلوجي، أي ظاهرة انتقال الطبيعة إلى الثقافة، والتي يعد الفن من أفضل تجلياتها.

**جورج شاربونيه**

نعم. هذا يعني أنك تضع مقاربة مغايرة لتلك التي يحددها الفنان لنفسه. إلا أن ما يحدث هو خلاف ذلك، لأن الفنان يعتقد، وفي الكثير من الحالات، بأنه ينطلق من الدال ليعود إلى الوراء. يعتقد الفنان بالأحرى بأنه يتخلي عن الثقافة ليتجه نحو الطبيعة. أنا لا أقول أن هذا ما يفعله، بل أقول أن هذا ما يحاول أن يفعله. أن ما نسميه ثقافة في مجال الفن، هو شيء صنعه أناس حاولوا بجهد، ترك الثقافة من أجل العودة إلى الطبيعة واستعادتها. وهكذا هي إرادة الشاعر الذي يمضي في الإتجاه ذاته، وأشدد "إرادته"، ومن يدري ربما هي مقاربته الفعلية، ولكنه يسئ إليها عندما يسميها : الأدب.

**كلود ليفي - شتراوس**

ليس في الأمر تناقضاً، إن أرتقاء الموضوع إلى مستوى العلامة- إن كتب له النجاح- يكشف عن عدد من الخصائص الأساسية المشتركة ما بين العلامة و الموضوع، أي عن البنية الظاهرة في العلامة، والمخفية في الموضوع عادة، إلا أنه وبفضل تمثيلها بالفن التشكيلي أو بالشعر تظهر فجأة، كما وإنها تفتح المجال للمرور إلى مواضيع غيرها كثيرة. لذا فإنا أتفق معك على القول بأن هنالك حركة مزدوجة. ثمة إنجذاب من قبل الطبيعة نحو الثقافة، وأقصد ثمة تطلع من الموضوع نحو العلامة واللغة، وهناك حركة ثانية، تسمح عن طريق التعبير اللغوي من إكتشاف أو ملاحظة الخصائص، المخفية عادة في الموضوع، وهي الخصائص ذاتها التي تجمعه بالبنية وعمل النفس البشرية.

**جورج شاربونيه**

أعتقد أنه بإمكاننا القول بأن ليس هنالك من فن إلا في حال تحقق الحركة الثانية.

**كلود ليفي – شتراوس**

بالتأكيد.

**جورج شاربونيه**

ليس هنالك بالتأكيد من فن قبلي. وبالتالي فأنك غير مستعد للنظر إلى الرسم التجريدي بوصفه تعبيراً فنياً.

**كلود ليفي – شتراوس**

ليس بإمكاني إلا أن أعطيك جواباً ذاتياً للغاية، لكن في النهاية... سأكون اتنلوجيا رديئاً جداً، إن لم أبق، ونحن نناقش هذه المسائل، حاضراً في

ذهني أننا لا ننتمي،أنا وأنت، وللأسف إلى الجيل نفسه، وأني نشأت على الاحساس والنظر إلى نماذج غير تلك التي كانت تحت ناظريك، وأنني خلال محاولتي لإعطاءك تبرير عقلاني،عن عدم أكتراثي بالفن التجريدي، ولن أقول نفوري منه، حسناً هي ربما ليست حججاً مؤسسة بشكل جيد، تلك التي أقابلك بها، إلا أني يمكنني القول بأني أحاول عقلنة موقف تاريخي، يخص رجالاً من جيلي أو من محيطي إزاء شيء لم يكن موجوداً من زمن صباهم.

**جورج شاربونيه**

**لا يمكن لهذه الحجة أن تسري علي، لأني لست بتلك السن الصغيرة التي لم تتح لي الفرصة معها بمشاهدة شيئ آخر غير الرسم التجريدي.**

**كلود ليفي - شتراوس**

ولكنه الرسم التجريدي الذي سمح لك بأن تعارض معاصريك أو الجيل الذي سبقهم مباشرة.

**جورج شاربونيه**

هذا مؤكد.

**كلود ليفي - شتراوس**

**من المؤكد أن ما شعرت به من ولع كبير بالتكعيبية، في سنوات مراهقتي لم يكن عائداً إلى علاقة مخلصة وأمينة بين اللوحات التي كنت أشاهدها وبين شخصي تحديداً، بل لأن علاقتي بها منحتني الفرصة للنأي بنفسي عن من هم أكبر سناً مني، وأن أقف بالمقابل منهم.**

**جورج شاربونيه**

نعم، أدرك ذلك، فكثيراً ما نسمع الحديث عن "التقابل"، ولكن ما يزعجني هو أن ما نبحث عنه بالتأكيد هو ليس التقابل، إنما هو شيء آخر، أو قل، أنه ليس الشيء ذاته تماماً.

**كلود ليفي - شتراوس**

تحدثنا عن العلاقة بين الفن واللغة، لابد وأنك على علم بالطرفة التي نقلت عن برغسون حول فلاحة جاءت في زيارة لقرية بعيدة وعندما ذهبت إلى الكنيسة، ظلت هي وحدها التي لم تضحك من المزحة التي أطلقها الكاهن أثناء موعظته. وعندما سوئلت عن هذا البرود أجابت : إنا لست من القرية." إن ما يحدث في كل ظاهرة لغوية هو ليس التواصل فحسب، بل وهنالك أيضاً جهد يبذل لإعداد أنساق للتواصل تخص هذه المجموعة، أو هذا الجيل ، أو ذاك الوسط.

**جورج شاربونيه**

أعرف قرى في أقليم الكونتونتان، يستخدم سكانها كلمات جد شائعة في معنى مغاير لمعناها المعروف والمطابق لها. وأعرف أن هنالك في قرى معينة -لا أستطيع أن ذكر أسماءها، كي لا أجرح مشاعر سكانها- يستخدمون فيها عبارة الصموت بمعنى المرح،و كذلك الحال بالنسبة لكثير من غيرها، حتى بات من الصعب تحقيق تفاهم حقيقي معهم.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، وهذا هو السبب الذي يجعلنا غير قادرين على التجرد من المجموعة مطلقا عند محاولتنا لفهم سبب تفضيلنا لهذه أو تلك من صيغ التعبير الفني.

**جورج شاربونيه**

عندما قلت لك قبل قليل أن الشاعر، يضع نفسه في الميدان اللغوي، ولكنه يدعي الانفلات من المعنى عن طريق استخداماته الخاصة للكلمة، فهل يثير هذا لديك أنت الفيلسوف موقفاً فلسفياً أم لا؟

**كلود ليفي - شتراوس**

حينما أفكر بالنتاج الشعري وبعمليات الخلق الخاصة به، فأن ما يرد إلى ذهني، هي ليست صور أو أفكار فلسفية وميتافيزيقية، بل تحضرني بالأحرى صورة الخيميائي الذي يحاول صنع تركيبة لذرات كبرى. أي إنه يحاول خلق كائنات لغوية سميكة ومواد مضغوطة، من خامة هي في الأصل لغوية. نوع من الميتا - لغة، إن صح التعبير، ولكن دون تضمين عبارة "ميتا" أي بعد ميتافيزيقي.

**جورج شاربونيه**

هل يمكننا نقل ما قلته إلى ميدان الرسم ؟ هل يمكننا في حال نقلنا لجميع ما قلته تعزيز الفكرة ذاتها فيما يخص الرسام التجريدي ؟ ألا يمكن القول بأن هذا الرسام يبحث، ولكن بطريقته الخاصة،و في ميدان الأشكال والألوان عن صنع ذرات كبرى؟

**كلود ليفي - شتراوس**

كلا.. هنالك اختلاف شاسع، أن المواد التي يستخدمها الشاعر تكون حاملة للمعنى مسبقاً. إنها كلمات أو مجاميع من الكلمات التي لها معنى، ويجمعها معاً يسعى الشاعر إلى ثني هذا المعنى وتعديله وإغنائه. في حين أن الأدوات التي يستخدمها الرسام التجريدي هي عبارة عن لمسات لونية، وليست بالتالي عناصر تحمل معنى في داخلها، لأنها تفتقر إلى ما يربطها بالواقع صراحة. إذن ستقول لي، إن الشيء ذاته ينسحب على اللغة،

وبالفعل أنه الشيء ذاته في اللغة، بما أن الوحدات المكونة للغة والتي يطلق عليها الالسنيون الصوتيمات (Phonemes) ...

**جورج شاربونيه**

ليس لها علاقة بدلالة الكلمة...

**كلود ليفي - شتراوس**

لا علاقة لها بدلالة الكلمة، وهكذا فإن P,T ليس لهما أي معنى باطني، إنما تخدماننا للتميز بين المعنيين الخاصين بكلمة Pas و كلمة tas ويمكنك أن تقول الشيء ذاته في حقل الرسم: فإن لطخة اللون على القماشة ليست لها دلالة أو معنى مستقل، إنما تفيد للتميز بين الدلالات، وسأجيب على هذا بالقول أن هذا يصح مع الرسم الذي له علاقة -وإن كانت بعيدة جداً- مع الموضوع، والذي يستخدم ضربة اللون ليقابل ،في سبيل المثال، الشكل مع المضمون، والحد مع اللون، والظل مع الضياء وهكذا الخ... ولكن ليس داخل نظام تلغي فيه ضربة الرسم النظام وحيث لا وجود لشفرة أخرى تتجاوز لمسة الرسم بذاتها، وحيث يعتقد الفنان بأن من حقه صياغة قواعده على مستوى واحد لا غير.

**جورج شاربونيه**

لكن في هذه الحالة، لن يكتب لمسعى الرسام التجريدي أن يدوم. وإن دام، سيكون كمن يديم شكلاً تزينياً...

**كلود ليفي - شتراوس**

فيما يتعلق بي، فإن استجابتي للرسم التجريدي تكون على هذا النحو. فهو قد يجذبني، ولكني أبقى ضحية لجانبه التزيني. أن ما ينقصه، حسب

ظني، هي السمة الجوهرية للعمل الفني والتي تشتمل على إضافة واقع ذي طبيعية دلالية.

**جورج شاربونيه**

لو قيض لي الحكم على الرسم التجريدي، لما قلت إنه ظاهرة مجانية. ولو كان علي تحديد لحظة أنبثاقه، أي اللحظة الدقيقة التي ظهر فيها للمرة الأولى- هذا إذا أفترضنا أن بأمكاني أن أفعل ذلك - فأن كل ما يمكنني قوله هو أن الرسم التجريدي يندرج في مسيرة الرسم المتواصلة.

**كلود ليفي - شتراوس**

دون شك...

**جورج شاربونيه**

وهذا يقودنا بالتالي إلى الإعتقاد بأن وجوده هو إستجابة إلى القانون الداخلي لهذه الحركة التاريخية التي أسميها الرسم. ومن هذه الزاوية فأنا لا أستطيع أن أدينه مطلقاً، بل وأعتقد بأن الرسم التجريدي هو تتمة لجهود روفائيل وميكائيل انجلو....

**كلود ليفي - شتراوس**

أنا أعتقد مثلما تعتقد أنت. إلا أن السؤال يكمن في معرفة فيما إذا كان تطور الرسم التصويري، الذي تحقق منذ بضعة قرون، هو بناء للرسم، أم إنه هدم تدريجي، و أن لم نكن نشهد حالياً المرحلة الأخيرة من هذا الهدم.

# 10

## مستقبل الرسم

**كلود ليفي - شتراوس**

علي أي حال،- وهنا أتحدث بصفتي أتنلوجياً- أن الرسم ليس صيغة ثابتة للثقافة، إذ بإستطاعة أي مجتمع البقاء دون فن الرسم، وبالتالي، بإمكاننا أن نتصور أنه بعد الفن التجريدي...

**جورج شاربونيه**

لن يعود هنالك وجود للرسم؟

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم، سيكون هناك نوع من الانفصال الكامل، الذي سيعلن عن عصر لا رسم فيه.

**جورج شاربونيه**

أعرف أن هنالك من الرسامين من يؤمن بذلك، ليس جميعهم، ولكن بشكل عام، أنهم الرسامين الشباب الذين يفكرون بهذا الشكل. وبالضبط لأنهم شباب فلذا فإن آراءهم لا تحظى بقبول حسن لدى الآخرين، ذلك لأنك

لا تعلم ما هي درجة "الكسل" التي لديهم إزاء الطبيعة.

**كلود ليفي – شتراوس**

كلا، إننا لا نستطيع أن نؤسس على الآراء فقط. نحن أزاء مظاهر جماعية تطغى علينا. ما سيحدث غداً في هذا الميدان لا علم لنا به، ولا أعتقد أن باستطاعتنا التكهن به. فهو أما تفكك، و تحلل لفن الرسم يقود إلى تلاشي هذا الفن وإختفاءه،أو ستكون فرصة لإنطلاقة جديدة، يهيؤها له العصر الوسيط الذي نعيشه حالياً، ولا أقصد سوءاً بهذه الكلمة، إنما يبدو لي أن هنالك في المساعي والمحاولات التي يبذلها الرسامون التجريدون أشياء تشبه إلى حد ما صيغ التفكير في العصر الوسيط. أي ذلك النزوع نحو معرفة متعالية على العلم، نحو لغة هي نوعاً ما "بارا– لغوية".

**جورج شاربونيه**

نعم، ولكن ماتذكره هي سمات يتسم بها كل فن.

**كلود ليفي – شتراوس**

لقد كان للفن، وتبعاً لكل عصر، موقفاً عدائياً،نوعاً ما إزاء، العالم الخارجي. وإن كان الرسم وسيلة الفنان إلى المعرفة في عصر النهضة، إلا أنه كان أيضاً وسيلته للإمتلاك. ولاننسى بأنه ما كان للرسم في عصر النهضة أن يزدهر لولا التراكم الهائل للثروات في فلورنسا وغيرها، حيث كان الفنانون وسائط التجار الأثرياء في إيطاليا نحو امتلاك كل ماهو جميل ومرغوب في العالم. لقد كانت الرسومات التي يحتويها قصر فلورنسي كناية عن عالم صغير، وبالتالي كان مالك القصر يتمكن وبفضل فنانيه من أن يضع كل شيئ له قيمة ما في العالم في متناول يده، وبالشكل الأقرب إلى الواقع.

**جورج شاربونيه**

أعتقد بأن شخص مثل ماكس ارنست - وأملي أن لا أخون فكرته- سيقول، أن كان للرسم التجريدي، كل هذا العدد من المعجبين، المنخرطين هم أيضاً داخل الطبقة الأكثر ثراءاً، فذلك لأن الرسم التجريدي- وهنا سأذهب بخلاف ما قلته قبل قليل - لا يدفعنا إلى طرح الأسئلة ،وهذا هو أهم نقد يوجهه ماكس ارنست إلى هذا الفن. أن ماكس ارنست يدين هذا الفن في الأساس لأنه لا يعني شيئاً بنظره. وهنا أكون عززت....

**كلود ليفي - شتراوس**

ربما ليس بالمعنى ذاته الذي قصدته قبل قليل.

**جورج شاربونيه**

كلا ليس بالمعنى ذاته.

**كلود ليفي - شتراوس**

ولكنه يقيناً، ليس معنى مناقض.

**جورج شاربونيه**

إنه يقول، ليس لنا سوى أن ننظر إلى البلاد التي تهتم بالرسم التجريدي، إنها تحديداً البلاد حيث لا مجال لأفرادها لطرح الأسئلة، وهي مستبعدة بجميع أشكالها، وحيث الإعمال هي الشغل الشاغل للإنسان فيها. إنها تختار هذا الرسم، لأنه يبعث على الإطمئنان. في هذه البلاد إذا رفع المرء عينيه عن منضدة عمله، سوف لن يراوده أي نوع من الأسئلة الدينية أو الإجتماعية.لا مبرر للقلق، والكل مطمئن. الكل واثق ومرتاح الضمير أمام الرسم التجريدي، وهذه وجهة نظر لا أستطيع أنا شخصياً قبولها بالكامل، مثلما لا يمكنني رفضها بالكامل.

**كلود ليفي - شتراوس**

إن نحن تركنا جانباً الأطروحة الأساسية، لن يبقى أمامنا إلا قبول فكرة أن دور الفن في المجتمع- وسأقول في كل مجتمع، لأني في هذه المرة لن أخشى التعميم - لا يقتصر على منح المستهلك ( ولنسميه هكذا)، مكافأة محسوسة فقط. إن الفن هو مرشد أيضاً، هو وسيلة للتثقف، بل لنقل إنه الوسيلة للتعرف على الواقع المحيط بنا. لقد سبق لي وأن أكدت (أكرر هذا لأنه يبدو لي مهماً) على أن اللوحات الانطباعية لم تكن مجرد تحول، وثورة في تقنية الرسم الصوري، وفي الرؤية، بل أنها حققت أيضاً ثورة في موضوعة الرسم. وهذا ما سبق وأن شرحته على النحو التالي: أن الرسامين الكلاسيكيين بل وحتى الرسامين الرومانطيقيين لم يهتموا إلا بالمشاهد النبيلة، والفخمة. وكان ينبغي أن تشتمل لوحاتهم على مشاهد الجبال، والأشجار الضخمة الخ. في حين اكتفت الانطباعية بأقل من هذا بكثير، اكتفت بحقل وبيوت صغيرة، وببعض من الأشجار النحيلة... إن هذا التواضع في اختيار الموضوعة لا يمكن فصله عن الاهتمام الذي كان الرسام الانطباعي يوليه إلى المظهر الهارب للأشياء. وهو اهتمام يعيد إنتاج المادة في الزمان، في حين إنها كانت تُنتج في المكان سابقاً.

**جورج شاربونيه**

نعم، تمتلك كل مجموعات اللوحات الموضوعة ذاتها في الأساس.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم بالضبط. وبالتالي، مهما كان إعجابنا بالإنطباعيين، إلا أننا لن نسيء إليهم إن قلنا: كان هؤلاء الرسامين ينتمون إلى مجتمع في طوره إلى تعلم كيفية التخلي عن الكثير من الأشياء التي أتيح للمجتمعات التي سبقته حق

التمتع بها. ويمكننا ربما تفسير ما تحقق من أهتمام وتشريف، لمشاهد الضاحية، بأنها هي أيضاً مشاهد جميلة، دون أن نعرف ذلك،ولأن المشاهد الفخمة التي ألهمت بوسان باتت، تلاقى صعوبة في الوصول إلى إنسان القرن التاسع عشر. ثم سرعان ما أختفت. لأن الحضارة شرعت بتحطيمها إينما حلت، فكان على المرء تعود الإكتفاء بسعادات أكثر تواضعاً.

**جورج شاربونيه**

نعم، أي إسقاط نفس الكمية من الجمال على أشياء هي ليست جميلة بذاتها.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم. كانت إشارة إلى أن العالم كان في طريقه إلى التغير، وأن الانقلاب الذي لاحظنا ظهوره مع الانطباعية، مقارنة مع ماسبقها من أشكال، عاد وحصل من جديد مع التكعيبية، التي اخذت تعلم الناس كيفية العيش بوئام ليس مع المشاهد الصغيرة للضاحية وحسب (لأن مونمارت كانت في الأصل مثقلة بأبنية يثير تأملها الكآبة في النفوس) بل ومع منتاجات الصناعة البشرية.

لقد أصبح العالم الذي كتب على رجل القرن العشرين أن يعيشه خالياً حتى من تلك الزوايا المحمية من الطبيعة، المفضلة لدى سيزلي وبيكاسو. إن الثقافة ونتاجاتها تحاصره بالكامل، مما جعله رسماً يستمد من الحاجات المصنعة ثيماته الأساسية والهامة.

**جورج شاربونيه**

إذن لدينا هنا ما يبرر بالكامل الرسم التجريدي. إن أنا أذعنت إلى رأي الرسام التجريدي وإلى قوله بأن الحاجة المصنعة جميلة، ولكن هذا أمر

بات من الماضي، لأنه في يومنا هذا، أصبح كل شيء بشعاً،فهذا يعني بالتالي، إن كمية الجمال التي باستطاعتي إسقاطها، لم يعد بإمكاني أن أجد لها الموضوع اللائق بها...

**كلود ليفي - شتراوس**

عند إذن، تصبح مضطراً لقبول علاقة تكميلية بين الرسم التجريدي ورسم بيرنار بوفيه-البشع بالكامل-، وكأن هذا الرسام يقول لنا: " كل شيء بشع، وأنا أريكم الأشياء بشكل أبشع مما هي عليه، لأن عليكم تعود العيش داخلها، فلم يعد لديكم خيار آخر". في حين أن الرسام التجريدي يعلن:" حسن، أنا أدير ظهري تماماً لكل هذه الأشياء، وأرسم، ولكن مالذي سأرسمه ؟".

**جورج شاربونيه**

سيكون وبكل بساطة، هذا الجمال الداخلي الذي أرغب بوضعه فوق الموضوعات، والذي لم يعد بإمكاني وضعه فوق الموضوعات.

**كلود ليفي - شتراوس**

ولكن هذا الجمال غير المتجسد، أفضل أن استثمره في موضوعاتي الأثيرة مثل القواقع والحصى...

**جورج شاربونيه**

آاه، أفهم ذلك، لم أقصد البتة مناقضة اطروحتك. كنت أحاول أن أرى إن كان بإمكاني أن أطبق على الرسم التجريدي الفكرة التي عرضتها قبل قليل حول الانطباعيين والتكعبيين.

**كلود ليفي - شتراوس**

لنرَ...

**جورج شاربونيه**

البعض يقول : " فلتكتفي بما لديك"، وآخرون يقولون: " هكذا هو العالم الذي نعيش فيه، ولا وجود لسواه."

**كلود ليفي شتراوس**

حسن، بيد أن العالم هو ليس عالم الرسم التجريدي، الذي ينزع إلى الشرود، وهنا نعود من جديد إلى عبارات ماكس آنست التي ذكرتها قبل قليل.

**جورج شاربونيه**

بالتأكيد، ولكن لماذا الإستغناء عن الرسم إن كان يقدم لي شيئاً أفضل من الذي يقدمه لي العالم.

**كلود ليفي - شتراوس**

إنه يمثل مخرجاً، ولكنني لا أظن بأنه يعد المخرج الوحيد الممكن، أو الأكثر إحتمالاً. ألسنا مقبلين ،كما سبق وأن قلت في مكان آخر، على تغيير كامل في الإتجاه، والعودة إلى أتخاذ الرسم كمهنة، إلى رسم خداع، لا يستمد وحيه من تقليد الموضوع الخارجي، لأننا نعلم بأن هذا أمر في غاية السهولة (لأن الوسائل التقنية التي نمتلكها، وتجارب الرسامين المتراكمة منذ قرون عديدة، قد جعل من هذا التقليد عملاً حرفياً) بل موجه نحو إعادة خلق جديدة لعالم موضوعي، حرمنا منه إلى الأبد ربما، ولكنه لا زالت في وسعنا محاولة استعادته بواسطة الرسم ؟

**جورج شاربونيه**

يمكننا الاعتقاد بكل ما يحلو لنا.ألا يمكننا القول بأن هيمنة الإنسان على ما يحيط به قد سجلت أنزياحاً ؟ تحدثت قبل قليل عن جمال مشاهد الرسم في القرون الماضية، عن تلك المشاهد، وعن ذلك التنظيم للطبيعة، والقصور، الذي لم نعد نجد مثيلاً له في يومنا هذا.إن ارتأت البشرية في لحظة ما، بأن ما يقع تحت ناظريها جميل، لأصبح هذا الشيء جميلاً في اللحظة ذاتها. لاشيء يمنع من نقل العظمة التي كانت تتجلى لنا في مشهد لبوسان، وإضفاءها في لحظة على بارك مونسو. هذا لن يكون ضرورياً، فهل من الممكن، كما لاحظت، أن تحدث عودة مفاجئة إلى شكل معين من أشكال الرسم، على غرار ذلك الذي حدده دالي ؟ سيلزمنا تغيير زواية نظرنا إلى جميع الأشياء و بين ليلة وضحاها.

**كلود ليفي – شتراوس**

ليس بالضرورة.

**جورج شاربونيه**

سيلزمنا وضع الروعة في مكان آخر، والجمال في مكان آخر، والعظمة في مكان آخر. و...

**كلود ليفي – شتراوس**

يمكننا أن نأخذ على عاتقنا مهمة تمثيل بعض أشكال الجمال بشكل دقيق وحرفي، ونعترف في الوقت ذاته، بأن أشكال الجمال هذه لم تعد موجودة في العالم المحيط بنا، وأن علينا اختراعها.

**جورج شاربونيه**

لاحظت شيئاً غريباً جداً. أثناء حديثي مع عدد من الأصدقاء، قادني

الحديث إلى ذلك الحاجز المصنوع من الأسمنت المسلح، المقام على ثلاث دعامات في ساحة لاديفانس. لاحظت بأنه لم يكن هنالك سوى القليل من الناس، بل لم أجد أحداً يجرؤ على القول وبصراحة :" هذا الشيءجميل" أو " هذا الشيء بشع"، أو يقول :" هذا الشيء استثنائي" كان بينهم من يشعر بالدهشة، دهشة قريبة من الإعجاب، وهنالك من يتراجع ويراه مثل بهو في محطة، ويذكرنا بمنزل من القرن الثامن عشر، ومن ثم يعود إلى إبداء أعجابه . إنهم يتسائلون إن لم يكن هذا شكل من أشكال المستقبل. لم يتخذوا قراراً بعد. ولكن في اللحظة التي يقرروا بأنه جميل، يصبح جميلاً. عندئذ تنتقل روعة بوسان إلى هذا الحاجز الضخم...

**كلود ليفي - شتراوس**

أولاً. قد لايكون هذا الشيء جميلاً، ولا يكون قبيحاً، بل يندرج في نسق آخر. لا تتحدد جميع الأشياء نسبة إلى الجمال أو إلى القبح. ويمكن لهذا الشيء أن ينضوي إلى نوع من الجمال، هو ليس بالضرورة ذلك الذي نسميه بالاستطيقي. لطالما كان جمال المدن العصرية الكبيرة يؤثر بي، وبالأخص مدينة نيويورك، بيد أن نيويورك لا تبدو لي جميلة مثلما لو كانت عملاً فنياً، ولا حتى كعمل بشري، ولكن بالأحرى كمشهد، أعني كنتاج عرضي لآلاف من السنوات.

**جورج شاربونيه**

لقد قلت :" تبدو لي بالأحرى، كمشهد"، أي أن نيويورك ترتبط بالطبيعة وليس بالثقافة.

**كلود ليفي - شتراوس**

بالضبط. ما أريد أن أقوله هو أن قصر الرون بوان في اللاديفانس **يمكن**

أن يكون جميلاً ولكن ليس بوصفه نصبا بل كما الجبل جميلاً.

**جورج شاربونيه**

أليست هذه واحدة من ظواهر عصرنا ؟ هل أن الأنسان أخذ يفرز شيئاً هو أقرب إلى الطبيعة منه إلى الثقافة ؟ ألا يكون هناك تحول جوهري في العمل الفني، يجعله يضيف إلى الطبيعة، بدلاً من أن يكون عاكساً أو مستعيداً لها ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

حددت هنا إحدى السمات البارزة للنشاط التقني والعلمي للإنسان وليس لنشاطه الاستطيقي. أن جميع مبتكرات العلم الحديث تتجه تدريجياً إلى أن تضع، أن جاز لي التعبير،الإنسان بتماس مباشر مع الطبيعة، وتوائمه معها، وتجعل منه نوعاً من الأدوات أو الوسائل التي تتجلى من خلالها القوانين العظيمة للطبيعة، حتى أن بعض من هذه القوانين التي لم تتح لها فرصة الظهور في الطبيعة القريبة،تكشفت من خلال نتاجات الإنسان، كما هو الحال في استعمال الطاقة الذرية للأغراض السلمية أو الحربية...

**جورج شاربونيه**

حتى وإن لم تكن هنالك إضافة للقوانين، بل نتائج للقوانين، سنكون إزاء إفراز للطبيعة.

**كلود ليفي - شتراوس**

نعم ولكن هل سيضع المجتمع رغباته الجمالية هنا ، أم إنه سينقلها إلى ميدان مختلف؟

**جورج شاربونيه**

نظراً لكون هذه الظاهرة جديدة للغاية، فأن الفنان سيتحدث عنها بدوره هو أيضاً، لأنها ظاهرة أساسية.

**كلود ليفي - شتراوس**

أتعلم، لايبدو لي إن هذا أمر محقق، لأننا لو حاولنا أن نتبين الأمور بالإستعانة بمثال المجتمعات البدائية، والتي هي في الواقع تختلف كثيراً عن مجتمعنا، فيما يتعلق بتمكنها من الطبيعة. لرأينا أن السبب الذي أبقى هذه المجتمعات في تماس مع الطبيعة يكمن في عجزها تحديداً، أي إننا أمام نقص وليس إفراط، لأنها لا تمتلك الوسائل للتحرر من العديد من العوامل الحتمية للطبيعة.مع ذلك فإن هذه المجتمعات حققت تعبيرها الجمالي، واستطاعت اشباع رغباتها الاستطيقية في إقامة شتى أنواع العلاقات مع ما فوق الطبيعة، لأن فنها هو إما سحري أو ديني. لذا فإن هذا الربط لايبدو لي مناسباً أبداً،كل ما في الأمر، هو أننا أمام صيغة من صيغ التأقلم، لن تتاح لنا فرصة مواجهتها يوماً.

**جورج شاربونيه**

أعتقد أن الفنان في عصرنا منذهل بما قلته قبل قليل، عندما تحدثت عن هذه القوانين التي لم تتح لها الفرصة لتعلن عن نفسها. إن الأنسان عندما يفسح المجال لهذه القوانين الموجودة أصلاً- لكنها غير مصاغة، وكان بالإمكان صياغتها، طالما هي موجودة - عندما يعطي الإنسان لهذه القوانين الفرصة لكي تمارس، يكون قد أضاف من الطبيعة إلى الطبيعة. أي أنه "يزيد" عليها. والفنان يرى هذا. أو على الأقل هو واعي بذلك وإن بشكل غامض. ولذا فهو سيدمج هذا الوعي، رغم ما يكتنفه من غموض، ومن ضبابية إلى سعيه الفني.

**كلود ليفي - شتراوس**

لا أعتقد أن هذا سيعطي شكلاً فنياً قريباً إلى قلبي !

**جورج شاربونيه**

أتساءل أن لم يكن الفنان يبحث في الرسم لتجريدي عن وسيلة للكشف عن القوانين التي لاتكشف عن نفسها، وأتسائل إن لم تكن سمة الفن الحديث، تكمن بالدرجة الأولى في قابليته على الإضافة على ما هو موجود، وعزيمته على منح الحياة لما يمكن له أن يحيا، ومحصلة لما هو كائن ؟ وبطبيعة الحال، أنا لست بصدد التفكير بإدخال الجانب فوق الطبيعي إلى هذه الطبيعة المكملة.

**كلود ليفي شترواس**

ألا تعتقد بأننا نخطأ عندما نحكم على الفن من خلال علاقته بالعالم الخارجي وبالطبيعة حصرياً، بدل الحكم من داخل عالمه الخاص به، أي عالم الفن بذاته ؟ إن ما يعنيني حقاً هي ليست علاقة الفنان بالعالم الخارجي، بل علاقته بالفنانين الذين سبقوه. إن للفن نظام، نوع من الفضاء المغلق، ويبدو لي أن الفنان اليوم يتفاعل مع فنان الأمس أكثر من تفاعله مع عالم اليوم.

**جورج شاربونيه**

ألا ترى بأن الجميع يمضي في الإتجاه ذاته تقريباً ؟ وإن التحركات البشرية متزامنة ومترابطة ببعضها ؟

**كلود ليفي شتراوس**

هنالك بالتأكيد ترابط. أنا لا أقول أن جميع الأشياء تحدث بشكل عشوائي تماماً، وبأن الحضارات مصنوعة من قطع وأوصال.

**جورج شاربونيه**

لم يتزامن ظهور موسيقى الأثني عشر درجة مع رسومات فان آيك. بل يبدو لي أنها ترتبط بالحضارة الصناعية القلقة أكثر من ارتباطها باستخدام التلونية.

**كلود ليفي شتراوس**

بصراحة، أنا لا أرى وجود مثل هذه العلاقة. وأعتقد بأن محاولة فهم موسيقى الأثني عشر درجة من خلال علاقتها بالموسيقات التي سبقتها تماماً سيكون أسهل من فهمها من خلال علاقتها بالمجتمع حيث تتجلى لنا حاضراً.

**جورج شاربونيه**

ولكن لابد من وجود علاقة بين وضع الموسيقى والمجتمع الذي تتجلى فيه, وأن كنت لا استطيع تحديد هذه العلاقة.

**كلود ليفي شتراوس**

بالتأكيد، ولابد وأن تكون هنالك علاقة ما ؟

**جورج شاربونيه**

إن التزامن بين الظواهر لايمكن أن يكون محض صدفة. أي لابد وأن يحمل معنى ما، ولكني أرى بأن ليس بإمكاننا استخدام مثل هذه الكلمات هنا.

**كلود ليفي-شتراوس**

نعم، ولكن علينا الأخذ بالمظهرين بعين الإعتبار. في كل نظام هنالك

تأخر، وحركات متسارعة. فأنا على سبيل المثال، لدي إنطباع بأن الموسيقى كانت على الدوام أكثر طليعية من باقي الأشكال الأستطيقية. فالموسيقى التي عاصرت الإنطباعية كانت أكثر جرأة مما كانت عليه الإنطباعية على مستوى فن الرسم.

**جورج شاربونيه**

ولكن ألم تضع نفسها بالكيفية ذاتها تقريباً إزاء الإحساس ؟

**كلود ليفي-شتراوس**

جزيئاً للغاية. على ما يبدو لي.

**جورج شاربونيه**

هنالك ظاهرة "انحطاط" مشابهة حصلت، على ما يبدو لي، في الرسم الإنطباعي والموسيقى المعاصرة للإنطباعية.

**كلود ليفي شتراوس**

دعنا نقول، إنها لم تشخ بالقدر ذاته، بالنسبة لنا نحن الذين نستمع لها!

# 11

## ثقافة ولغة

**جورج شاربونيه**

ها نحن بصدد الانتهاء من هذه السلسلة من اللقاءات، وقد حاولت أنا اللا اتنلوجي أن أديم حواراً مع الاتنلوجي ورجل العلم، وطرحت عليه أسئلة تطلبت الإجابة عليها أن يخرج الاتنلوجي من حقله، ولكن دون أن يمضي بعيداً عنه. ولم يغب عن بالي خلال هذه اللقاءات بأن الاتنلوجي عندما يستعين بالرياضيات، يستعين كذلك بالإدراك الشعري. لأن عليه، هو وحده من بين كل رجال العلم، ربما، أن يضع نصب عينيه التماهي مع موضوعه، ومع الآخر. وينبغي عليه كذلك اكتشاف الخصائص الشعرية للغة من أجل بلوغ المعرفة. فأنا عندما أتخيل بأني أسحب الاتنلوجي، أو عندما أتظاهر بأني أسحب الاتنلوجي خارج ميدانه، فذلك لأني أريد منه الاستعانة بالإدراك الشعري. بيد أن الأسئلة التي أطرحها على رجل العلم ليست هي الأسئلة التي يطرحها على نفسه، ونحن نرغب بالتعرف على الأسئلة التي يطرحها على نفسه.كان همنا الدائم، نحن الناس العاديين هو طلب المعلومات من رجل المعرفة. كنا نريد معرفة ما خلص إليه، لأننا نبحث عن الخلاصات. كنا نريد أن يبقى الجانب الأنساني، وروح الشاعر، طاغيتان على حواراتنا، وعلى ما قاله لنا، وما قاله لرجال العلم . بقي هنالك سؤال أخير بودي طرحه عليك.نحن الرجال العاديين نتحدث عن الطبيعة والثقافة، بشكل غامض، وأنتم رجال العلم تتحدثون عن الطبيعة والثقافة، فما هو التمييز الأنسب ما بين الطبيعة والثقافة؟

**كلود ليفي - شتراوس**

إنه تمييز جوهري نسبة إلى الإتنلوجي وغالباً ما يكون هذا التمييز محرجاً بعض الشيء عندنا، لأن عبارة ثقافة المستوردة من الانجليزية، ليس لها في اللغة الفرنسية المعنى التقليدي ذاته الذي منحها إياه مؤسسو العلوم الانتروبولوجية. تمثل الطبيعة كل ما نحمله فينا، وورثناه بايولوجياً، أما الثقافة فهي على العكس من ذلك، هي كل ما ندين به إلى التقاليد الخارجية. وهنا أستعيد التعريف الكلاسيكي لتايلور- سأورد ما أحفظه من الذاكرة، وليس بالنص الحرفي- الذي يقول إن الثقافة أو الحضارة هي مجموع العادات والمعتقدات والمؤسسات، كالفن، والقانون، والدين، وتقنيات الحياة المادية، إنها بالخلاصة جميع العادات والقابليات المكتسبة من قبل الإنسان، بوصفه عضواً في مجتمع ما. إذن لدينا نظامان من الوقائع: الأول ندين به إلى طبيعتنا الحيوانية، و بكل ما نحن عليه، أبتداءاً من ولادتنا والسمات التي أورثنا أياها آباؤنا وأجدادنا من صفات بايولوجية، وسايكولوجية في بعض الأحيان، ومن جهة أخرى هنالك هذا الكون الاصطناعي الذي نعيش فيه بوصفنا أعضاء في المجتمع. يحاول الأتنلوجي، وبمعنى أوسع الأنثروبولوجي، أن يطبق على النظام الثقافي طرق التوصيف والرصد، والتصنيف والتأويل ذاتها التي يطبقها عالم الحيوانات، وعالم النباتات على نسق الطبيعة. ومن هنا يمكننا القول إذن أن الاتنولوجيا هي علم طبيعي، أو أنه يطمح إلى أن يتأسس على غرار العلوم الطبيعية...

**جورج شاربونيه**

**أي ينبغي للثقافة أن تصدر عن الطبيعة ؟**

**كلود ليفي – شتراوس**

لنقل بأنها تنطوي على عدد من عوامل الطبيعة. المؤكد هو أن للبشر في كل مجتمع، مهما كان، الحاجات الأساسية ذاتها، كالحاجة إلى الغذاء،

وإتقاء البرد، والتناسل ، وغيرها من الحاجات...

**جورج شاربونيه**

وماذا عن إعداد الإنسان لنفسه؟

**كلود ليفي - شتراوس**

فيما يتعلق بالحاجات الأساسية تحديداً، وبالحاجات الطبيعية، هي متشابهة بين أفراد فصيلة الإنسان العاقل. أما الذي يهم الاتنولوجي من الثقافة فهي المعالجات -إن جاز لي التعبير- المتنوعة طبقاً للمجتمعات وللعصور،التي تنفرض على المادة الخام، والتي هي من حيث المبدأ متطابقة في كل زمان ومكان.

**جورج شاربونيه**

ماهي العلامة التي ترون إنها الأكثر تمثيلاً للثقافة، العلامة الأكثر تواضعاً؟

**كلود ليفي شتراوس**

بقينا لزمن طويل، وهكذا فعل الكثير من الأتنولوجين، نعتقد، ومازلنا ربما، بأنها الحاجيات المصنعة. عَرفنا الإنسان بأنه الصانع للأدوات، حينما أرتأينا أن تكون هذه سمة الثقافة الأساسية. وبصراحة، أنا لا أتفق مع ذلك،لأن أحد أهدافي الأساسية كان على الدوام هو أثبات أن الحد الفاصل بين الثقافة والطبيعة لايمكن رده إلى استعمال الأدوات بل إلى ظهور اللغة المنطوقة، التي بفضلها حصلت القفزة تحديداً. لنفترض أننا ألتقينا بكائنات حية على كوكب مجهول، لديهم أدوات صنعوها، ولكن كيف لنا التأكد من إنهم ينتمون إلى نظام البشرية. وفي واقع الأمر، إننا نلتقي بمثل هؤلاء الكائنات على كوكبنا، لأن هنالك بعض الحيوانات التي تمتلك قدرة ما،

على صنع الأدوات أو ما يشابهها. مع ذلك، فنحن لا نعتقد بأنها قد حققت الإنتقال من الطبيعة إلى الثقافة. ولكن تخيل لو إننا صادفنا كائنات حية تملك لغة، وإن أختلفت عن لغتنا، ولكنها قابلة على الترجمة إلى لغتنا، أي كائنات بأمكاننا التواصل معهم...

**جورج شاربونيه**

سواء كانت لغة أشارات أو لغة كلمات...إية لغة كانت...

**كلود ليفي شتراوس**

إية لغة بأمكانك تخيلها، لأن خصيصة اللغة هي قابليتها على الترجمة، وإلا لما أصبحت لغة لأنها سوف لن تكون نظام للعلامات، معادل بالتالي لنظام علامات آخر عن طريق التحويل. بإمكان النمل أن يبني تحت الأرض قصوراً في غاية التعقيد، وممارسة زراعات معقدة شبيهة بالفطر، يتغذى عليها عندما تبلغ مرحلة معينة من نموها، ولا تحقق لها الطبيعة ذلك تلقائياً، ومع ذلك فهي لا تنتمي إلى الطبيعة الحيوانية. ولكن لو كان في إمكاننا تبادل الرسائل مع النمل، والتحاور معها، لأصبح الوضع مختلفاً، ولأصبحنا داخل نظام الثقافة وليس في نظام الطبيعة.

**جورج شاربونيه**

المشكلة هي إذن مشكلة لغة ؟

**كلود ليفي شتراوس**

أعتقد بأن المشكلة في الأساس هي مشكلة لغة، وهذا ما قلناه بخصوص الفن. اللغة بالنسبة لي هي واقعة ثقافية بامتياز، وذلك من نواح عدة. أولاً، لأن اللغة هي جزء من الثقافة، إنها واحدة من تلك العادات أو القابليات

التي نكتسبها من التقاليد الخارجة عنا، وثانياً، لأن اللغة هي الأداة الأساسية، والوسيلة الفضلى لتمثل ثقافة المجموعة التي ننتمي إليها...يتعلم الطفل ثقافته لأننا نتحدث إليه، ونوبخه، ونعضه، وكل هذا يتم بفضل الكلمات، وأخيراً، فأن اللغة هي الأكمل من بين جميع المظاهر الثقافية التي تميز هذا أو ذاك من الإنظمة، وإذا أردنا أن نفهم ما هو الفن، والدين، بل وحتى المطبخ، أو قواعد الآداب، علينا أن نفهمها بوصفها شفرات من علامات ممفصلة، طبقاً لنموذج التواصل اللغوي.

**جورج شاربونيه**

وماذا يعني هذا، أن الشعر قد ولد قبل أشكال الفنون الأخرى أم بعدها؟ بما أن الشعر هو من اللغة أكثر مما هي أشكال الفن الأخرى ؟

**كلود ليفي شتراوس**

أنا لا أجد ضرورة لهذا الربط. إن استخدام اللغة لغايات شعرية هو ربما أصعب وأعقد من استخدامها في باقي الأشكال الجمالية، لأن هذه الأشكال تستخدم، وتجمع موادا خاما، على غرار ما تفعله اللغة، في حين أن الشعر يقوم بذلك مستعيناً بالمواد التي تزوده بها اللغة نفسها.

**جورج شاربونيه**

إنها اللغة إذن التي تميز الثقافة، وماهو أساسي فيها. إذن المشكلة برمتها هي مشكلة اللغة. والطبيعة، أليست هي المشكلة في الأساس ؟

**كلود ليفي - شتراوس**

هذا يعتمد على المشاكل التي تشير إليها ؟

**جورج شاربونيه**

ألا ترى بأن كل مشكلة تعود بنا إلى تفحص أحد مظاهر الطبيعة.

**كلود ليفي - شتراوس**

هنا أيضاً، المسألة تكمن في تعريفنا للطبيعة. إن كان ما تعنيه بالطبيعة هو مجموعة مظاهر الكون الذي نعيش فيه، فمن المؤكد أن تكون الثقافة بحد ذاتها جزءاً من الطبيعة. ونحن حينما نقابل الطبيعة مع الثقافة، فإننا ننظر إلى عبارة الطبيعة من خلال معناها الأضيق، والمتعلق بكل ما ينتقل إلى الإنسان عن طريق الموروثات البايولوجية. من هذه الوجهة، تتعارض الطبيعة مع الثقافة، بما أن الثقافة لا تأتي مع الموروثات البايولوجية ولكن من التقليد الخارجي، وأعني من التربية. والآن لعلك تقول: أن الثقافة بذاتها، وواقع أن هنالك رجال، وأن هؤلاء الرجال يتحدثون فيما بينهم، و ينتظمون في مجتمعات، تختلف عن بعضها البعض، بما لديها من عادات، ومؤسسات مختلفة، وأن كل هذا، إن نظرنا إليه من وجهة نظر معينة، يشكل جزءاً من الطبيعة، ولك الحق أن تطرح فكرة وحدة الطبيعة وتناغمها، ولكنها ستكون وجهة نظر ميتافيزيقية من الناحية العملية، لا داعي لذلك، لأن العلم يقدم لنا الطبيعة على نحو تتابعي، كاشفاً عن انقطاعات بين مستوياتها المختلفة، مما يجعل الانقطاع بين الطبيعة والثقافة، بمعناه الأتنولوجي، واحدا من إنقطاعات كثيرة أخرى، ليس إلا، وهذا يفسح لنا المجال لتحديد ميدان عملنا بشكل عملي.

**جورج شاربونيه**

وهل السبب في هذا الإنقطاع هو الطبيعة أم اللغة؟

**كلود ليفي - شتراوس**

إن اللغة، من وجهة النظر المنهجية، لاتنتمي لنظام الطبيعة...

**جورج شاربونيه**

ولكنني لا أستطيع فحص الطبيعة إلا بوساطة اللغة.

**كلود ليفي - شتراوس**

بلا شك، لأن العلم الذي يدرس الطبيعة، هو واقعة من وقائع الثقافة.

**جورج شاربونيه**

إذن، عندما أعاين قطيعة، كيف يمكنني التأكد من أنها في الطبيعة، وليست في الأداة التي أفحص بها؟

**كلود ليفي - شتراوس**

أنك تطرح هنا أسئلة عظيمة وهي أسئلة فلسفية دون شك، أسئلة مهمة ومثيرة للفيلسوف، وإن ترك الأتنلوجي نفسه تهيمن عليه أسئلة من هذا النوع فإنه سيتحول إلى فيلسوف، وسوف لن يمارس الاتنلوجيا بعد ذلك. إن دور الأتنلوجي هو أكثر تواضعاً، وينحصر في قطاع يشمل مجمل المظاهر الثقافية. وللأتنلوجي مهمة يضطلع بها في هذا الميدان شبيهة بتلك التي يضطلع بها عالم النباتات وعالم الحيوان وعالم الحشرات، أي مهمة الوصف والتصنيف...ونحن بطبيعة الحال، لانحرم أنفسنا أثناء ساعات فراغنا، من طرح الأسئلة الكبيرة ( لأننا لا نستطيع عدم طرحها، حتى وإن أردنا ذلك) التي ذكرتها أنتِ قبل قليل، ولكنها أسئلة خارجة عن ميدان الأتنلوجيا. فإن كنت مصيباً بما قلته قبل لحظة أي أن معيار الثقافة هو اللغة فإن المشكلة التي تطرقت إليها تعود بنا إلى مشكلة أصل اللغة. وإنت تعلم بأننا إزاء

مسألة نزاعية بامتياز، وأن الفلاسفة قد اصطدموا، ومنذ زمن بعيد، بآراء متناقضة حول اللغة. إن لم تكن اللغة موجودة منذ الأزل، فكيف لنا بالتالي أن نعقل بأنها ولدت في لحظة ما، إذ لا يكفي لمجرد إنها ولدت أن يقوم أحدهم بابتداع الخطاب، ثم أن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد، فهنالك الحاجة لوجود مخاطب قادر على فهم ما نقوله. وفي اليوم الذي ستحل فيه مشكلة أصل اللغة، سنفهم حينها كيف يمكن للثقافة الاندراج في الطبيعة، وكيف يحدث الانتقال من نظام إلى آخر.

ولكن هذه ليست مشكلة اتنلوجية، إنما تعيد النظر بالاختلاف الجوهري بين فكر الإنسان وفكر الحيوان، الاختلاف بين بنية العقل البشري وظهور وظيفة بشرية محددة هي الوظيفة الرمزية، إننا أمام مشكلة سايكولوجية بل وحتى تشريحية وفيزيولوجية، إذ لا بد من العمل على توضيح بنية العقل وصيغته الوظيفية. إنها مشكلة يمكن حلها، حسب اعتقادي، وبشكل كبير عن طريق السبرنتيكا وبفضل الحاسبات الالكترونية، التي توفر بحوثاً تجريبية عن مدى التطابق الموضوعي بين بعض أشكال النشاط التي تشبه إلى درجة ما النشاط الدماغي.

ولكن المشكلة عندئذ لا تبقى مشكلة اتنلوجية، فكل ما كان للاتنلوجي أن يفعله هو أن يبين لزملائه من العلوم الأخرى هو أن السؤال الحقيقي هو اللغة. فإن نحن تمكنا من حل مشكلة الطبيعة داخل اللغة، فإننا نستطيع بعد ذلك أن نشرح ما تبقى من المشكلة أي: ما هي الثقافة، وكيف كان ظهورها؟ وما هو الفن، وما هي تقنيات الحياة المادية، وما هو العدل، وما هي الفلسفة، وما هو الدين، ولكن ليس من مهمتنا نحن الاتنلوجيين إزالة الغموض، فكل ما نعلمه هو أن جميع الشعوب البشرية في هذا العالم، بجميع تمظهراتها الموغلة بالقدم، وحتى الأكثر تواضعاً من بينها عرفت اللغة المنطوقة، وأن انبثاق اللغة يتوافق صميمياً مع انبثاق الثقافة ولهذا السبب فإن الحل ليس لدينا، فما لدينا هي لغة معطاة لا غير.

# الفهرس

## إصدارت دار ألكا

-1الشرق الغريب الشرقي المحتال. بيير جوردا. ترجمة: د. مي محمود وعلي بدر.

2- القهوة والأدب. جورج دو لامير. ترجمة: د. مي محمود.

3- ليلة الأسرار. فاضل الربيعي.

4- أيام سادوم المائة والعشرون. الماركيز دو ساد. ترجمة كامل العامري.

5- أنطونيو الوسيم.فيتاليانو برانكاتي. ترجمة: مي محمود.

6- تحت شمس الشيطان. جورج برنانوس. ترجمة: بشرى أبو قاسم.

7- لا أحد على هذا الكوكب سواي. فيوليت أبو الجلد.

8- داروين ومرض الإيدز، صناعة الموت الأسود. سوزان س هنتر. ترجمة: فرج الترهوني ومحمد المفتي.

9-بتسبورغ نوار. مجموعة من أهم كتاب القصة البوليسية في أميركا ترجمة: أماني لازار.

10- العراق+ 100 قصص فنطازية عن حال العراق بعد مئة عام من الغزو الأميركي.

-11ما ترك الشاعر للريح. فلاح الجواهري.

12- الله شفيق بأطفال الروضة. يهودا عميخاي. ترجمة: ماجد الحيدر.

13- الحب المقدس والمدنس في حياة فريدا كاهلو. كلوديا شيفر. ترجمة: محمد الفشتكي.

14- الهيبيز: الجنس الموسيقى والمعرفة المضادة. جمال حيدر .

15- حداثة بغداد في الستينيات. جمال حيدر.

16- حجر الجنون واللغة. جورج شحادة، صلاح ستيتية، نادية تويني ، وجويس منصور. ترجمة: علي بدر ومي محمود.

17- ليلة الصليب المعقوف. كاترين بوردكن. ترجمة مأمون الزائدي.

18- أعمدة الملح. فادية الفقير. ترجمة فرج الترهوني.

19- بعد ظهريوم أحد. رولا الحسين.

-20قبو رطب لثلاثة رسامين. مصطفى تاج الدين الموسى.

-21 صناعة البورنو، محرك الرغبة في صناعة الأفلام الأباحية، دراسة أكاديمية عن السينما الرأسمالية. باتشن باريس. ترجمة عماد أبو الطيف.

-22 آلهة الجنون والتمرد، تقرير مفصل عن شعراء جيل البيت في أميركا. ترجمة وتحرير فرح شرف.

-23 شيوعيو هوليوود، مطاردة الفنانين الشيوعيين في سينما هوليوود من قبل الأف بي آي. ترجمة وتحرير صبا أبو فرحة.

-24 بغداد نوار، قصص بوليسية من العراق كتبها أهم كتابه. تحرير صموئيل شمعون، يصدر بالاتفاق مع دار أكاشيك الأميركية. ترجم القصص الانكليزية فرح شرف.

-25 مراكش نوار، قصص بوليسية من المغرب كتبها أهم كتابه، تحرير ياسين عدنان، يصدر بالاتفاق مع دار أكاشيك الأميركية. ترجم القصص المكتوبة باللغات الأخرى فرح شرف.

-26 بيروت نوار، قصص بوليسية من المغرب كتبها أهم كتابه، تحرير إيمان حميدان، يصدر بالاتفاق مع دار أكاشيك الأميركية. ترجم القصص المكتوبة باللغات الأخرى فرح شرف.

-27 أن تكون جنديا وشاعرا. صراع الحرب والعاطفة، مايكل برغر، ترجمة

ريم الأطرش.

-28 شامة على الفخذ، كاظم الحلاق، قصص قصيرة.

-29 وراء الرئيس الهارب، زهير الجزائري، رواية عن صدام حسين.

-30 برتقالات الرئيس، عباس خضر، رواية مترجمة عن الألمانية.

-31 أشباح صانع القبعات، جورج سيمنون، ترجمها عن الفرنسية نادين أبو حمادة

-32مقتل السيد مورستان، شارلوك هولمز، السير كونان دويل، ترجمة، ريم الأطرش.

-33 جريمة الجندي الروسي وارنيف، رواية للكاتب الهولندي هاري موليش، ترجمة جلال مهدي.

-34 أسطورة لاس فيغاس، بحث في القمار والانتحار في كازينوهات أميركا، كاظم الحلاق.

-35 الغجر، ذاكرة الأسفار وسيرة العذاب. جمال حيدر.

-36 زوجة المهراج، الكاتب الهندي الشهير رابندرانت طاغور.

-37عائلات راقيات لا تحسن العد إلى العشرين، شعر جاك بريفير.

-38 الصيف الأخير، شعر يانيس ريتسوس، ترجمها عن اليونانية جمال حيدر

-39أنا ملمع كرستال الكلمات، فيليب جاكوتييه، ترجمها عن الفرنسية جوسلين أبو حلق.

-40أحبكم يا أبناء الكلبة، شعر ألن غينسبرغ، ترجمة جان أبو خليل

-41 لهب شمعة، غاستون باشلار، ترجمة مي محمود.

42- نوداي الجنس والتعري في أميركا. بحث في الرأسمالية والبغاء. كاظم الحلاق.

43- حجر الشيطان. أجمل القصص من جيورجيا. ترجمة سيف سهيل.

44- حضور الدين وغياب الآلهة، كلود ليفي شتراوس. ترجمة: د. مي محمود.

إن الطابع الخفي للثقافة، يتجلى، كما يبدو لي، في عدد كبير من المجتمعات. وما علينا إلا النظر إلى طبقات الكهنة، وجماعات السحرة، لنجد شيئاً مشابهاً لما وصفته. وباعتقادي أن القطيعة التي ألمحت إليها فيما يتعلق بمجتمعاتنا، لايعود سببها إلى أن هذه الأنشطة المختلفة لا تمارس من قبل نفس الأفراد بل إلى غياب التواصل الشخصي بين هؤلاء الأفراد. ثم إن الساحر، في المجتمع المحلي قد يكون من المختصين في هذا المجال، ولكنه مع ذلك يبقى جاراً لي، يقطن في الدار المجاورة لي، ولي معرفة به، نلتقي كل يوم ونتشارك عدداً من الاهتمامات، والأمور الدنيوية.

وبلا شك سوف لا يغيب عن ذهني كونه ساحراً، بالتالي فهو مالك لمعرفة متعالية، غير أن العلاقة بيننا سوف لن تتعرض لعنصر التغرب الموجود في مجتمعاتنا، والذي بأمكاني أن أوضحه بهذا المثال البسيط لعامل في معمل رينو الذي سوف لن تتاح له الفرصة، وحتى النادرة منها، بزيارة مؤلف موسيقي أو رسام.

ISBN 978-1-77322-502-9
9 781773 225029